Ueber die

Dichtung der ersten Scene

des

„Rheingold“ von Richard Wagner.

Ueber die

Dichtung der ersten Scene

des

„Rheingold“ von Richard Wagner.

Ein Beitrag zur Beurtheilung des Dichters

von

Edmund von Hagen.

München.
Christian Kaiser.
1876.

Seinen

geliebten Eltern

widmet diese Schrift in Dankbarkeit

der Verfasser.

Vorwort.

Zum Genius die Liebe hat der gegenwärtigen Schrift, welche vermöge dieser Liebe lange in mir schlief und träumte, das Leben erweckt. Diese Schrift war dem Verfasser eine Nothwendigkeit; sie hat ihm die innere ideale Noth, mit welcher Jeder, der den Grund des menschlichen Daseins tief und ernst nimmt, ringen muß, abzuwenden geholfen. Außerhalb des Wahnes der Welt verfolgt die Schrift keinen Zweck, sie ist zwecklos und das ist ihr genug. Innerhalb des Wahnes der Welt aber, welche nach Zwecken fragt, ringt sie nach einem doppelten Ziel.

Erstens hat sie den Zweck, die wissenschaftliche Erkenntniß des Menschen zu fördern. Aus dem Gesichtspuncte des Universums, in welchem der Mensch — realistisch betrachtet — nur als das Goldkorn (um nicht zu sagen als ein Sandkorn) auf einem kleinen Planeten eines kleinen Sonnensystemes erscheint, kann dieser Zweck als ein äußerst geringer angesehen werden. Wie nichtig und bedeutungslos aber auch der Mensch dem Universum der Welt gegenüber sein mag, so ist er doch — von der idealistischen Betrachtung vorläufig ganz abgesehen — eine Größe sich selbst gegenüber. Dieses Verhältniß von Mensch zu Mensch mag lange Zeiten hindurch von sehr untergeordneter Art gewesen sein. Zu schweigen über die durch die Natur selbst mittelst des Geschlechtsgegensatzes zur Kür gewählten Bedingungen, welche im Urzustande, wie noch heute, die conditio sine qua non der Menschheit bilden, bestand dieses Verhältniß in den frühesten Zeiten fast nur darin, daß der Mensch dem Menschen wie dem wilden Thiere als eine Fleisch- und Knochenmasse galt. Lange Zeiträume mögen vergangen sein, bis dieses Verhältniß sich geändert, durch Kämpfe und Siege der Besseren allmählich friedlicher geworden und sich verfeinert hat, was namentlich seit der Zeit ge-

schah, als das Bewußtsein von überirdischen Göttern mehr und mehr aufdämmerte. Längere Zeiträume werden vergehen müssen, bevor die Gestaltung dieser Beziehungen eine der Vernunft des Genius annähernd entsprechende geworden sein wird, denn noch in unseren Tagen giebt es Erscheinungen (und man braucht sie nicht bei den Kannibalen zu suchen, sondern kann sie auch überall in dem sogenannten civilisirten Europa antreffen), welche den Ursprung und den Charakter jener Relationen von Mensch zu Mensch verrathen, und an Rohheit denen früherer Zeiten nichts nachgeben. Wie ungenügend diese Beziehung von Mensch zu Mensch auch selbst heute noch in der gemeinen Wirklichkeit vielfach sein mag, so spielt sie doch im Reiche des Gedankens die größte Rolle.

Die Weisen aller Zeiten sind darin einig, daß es für die Wissenschaft kein erforschungswürdigeres Object geben kann, als den Menschen. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet stellt sich der angegebene Zweck meiner Schrift als ein solcher dar, für welchen die Menschheit seit Jahrtausenden thätig gewesen, und für den zu arbeiten eines Jeden Pflicht ist.

Zweitens hat meine Schrift den Zweck, zum Vortheile des Genius ein Weniges beizutragen. Dieser Zweck ist noch mehr werth als jener erste wissenschaftliche.

Nietzsche (Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. 1874. S. 61) fragt und antwortet wie folgt: „Wie erhält dein, des Einzelnen Leben den höchsten Werth, die tiefste Bedeutung? Wie ist es am wenigsten verschwendet? Gewiß nur dadurch, daß du zum Vortheile der seltensten und werthvollsten Exemplare lebst, nicht aber zum Vortheile der Meisten, das heißt, der, einzeln genommen, werthlosesten Exemplare". Dieses Wort Nietzsche's genügt hier. — Mich hat von jeher die Welt des Genius traulich angeheimelt. Unter den strahlenden Genien, welche einsam auf sonniger Höh' in seliger Oede stehen, leuchtete mir vor Allen der Glanz des Größten. Meine Schrift gilt dem Genius Richard Wagner. Weßhalb ihm? Weil sie der Wahrheit gilt! Der Masse läßt sich das nie beweisen. Genug ist, daß es für uns fest steht. Das Wissen ist im letzten Grunde eitel, wenn die Liebe, wenn der Glauben fehlt. Wagner ist wahr; denn er ist durch und durch Natur. Wagner ist ganz er selbst. Kein Künstler hat so wie

er den Lug und Trug der Menschheitsgeschichte und ihrer Conventionen durchschaut, kein Künstler hat so wie er über die lügenhafte Wirklichkeit sich empört, kein Künstler steht so wie er erhaben und großartig da. Wagner's Werke, mit naturbestimmter Nothwendigkeit seinem Innersten entquollen, athmen eine Beseelung, eine Begeisterung, wie sie bisher nirgends und zu keiner Zeit gekannt ist. Es ist der Athem des Weltgeistes selbst, der die Jahrtausende überdauert. Solche Himmelsweisen z. B. wie die des Tristan: „Was dort in keuscher Nacht dunkel verschlossen wacht' . . . .", oder die der Brünnhilde im „Siegfried": „Ewig war ich, ewig bin ich, ewig in süß sehnender Wonne, doch ewig zu deinem Heil!" sind vor Wagner auf unserem Erdplaneten nicht gesungen! In Verbindung mit diesem unendlich tiefen metaphysischen Naturgrunde, der mich im Ganzen wie im kleinsten Theilchen das ewige Weltwesen durchfühlen läßt, ist es die überirdisch hohe ästhetische Formvollendung, die streng und straff angespannte und über das Ganze ausgedehnte organische Einheit, welche mich an Wagners Werke fesselt. Mit einem Worte: es ist der Zauber des Genius. Diesen Zauber, dessen magische Wirkung die Meisten noch befremdet, ja abstößt, den Menschen als eine sittliche, das Innenleben festigende und stählende Kraft zu zeigen, die unendlich beglückt, und die berufenen Menschen dadurch, soweit es schwache Worte vermögen, für den Genius zu gewinnen, das ist der zweite Zweck meiner Schrift.

Die Erreichung dieses doppelten Zieles, welches ich des Näheren in der Einleitung S. 3 ff. abgegrenzt und bestimmt habe, ist erschwert in einer Zeit, die durch die Lügen des Partei-Geistes zerklüftet ist. Die weltgeschichtliche Stellung, die Wagner einnimmt, hat auch ihm gegenüber zu Partei-Bildungen geführt. Auf diese Partei-Bildungen pflegen sich diejenigen zu beziehen, welche Wagner's Größe noch nicht unbedingt anerkennen wollen, und von einer erst noch zu erwartenden Abklärung und Läuterung des Urtheils faseln. Mit diesen rechten wir nicht; sie gehören zu den Massen, denen das innerste Wesen des Genius ein ewiges Geheimniß bleibt. Der Genius ist nicht bloß weltgeschichtlich, sondern, was mehr ist, überweltlich. In dem überweltlichen Reiche der Wahrheit aber, welche nur eine ist, hört die Partei auf, ihre Afterweisheit ist zu Ende. Seht euch einmal die berühmten Literarhistoriker, Aesthetiker, Kunstkritiker u. s. w. an.

Wie hochmüthig und doch dabei wie ohnmächtig stehen diese gelehrten Herren einem Kunstwerke wie Wagner's: „Der Ring des Nibelungen" gegenüber! Kaum irgend etwas ist ihnen an diesem Kunstwerke nach ihrem Geschmacke; überall möchten sie ändern und bessern, nichts ist ihnen so ganz recht. Mir dagegen, der ich nicht ein Zehntel der Gelehrsamkeit und gepriesenen Urtheilskraft jener Herren habe, ist an Wagner's Werke Alles so recht nach meinem Sinne, jede Wendung, jedes Wort, jede Note an ihrem Platze, ich möchte nichts daran anders haben. Wisset ihr wohl, woher das kommt? weßhalb ich das mit untrügerischem Instincte bestimmt behaupte? Seht, die Liebe zum Genius, das ist Alles! — Es ist in der That eine auffallende Erscheinung, daß Naturen, deren Geist sich vorzugsweise durch Klarheit und Schärfe auszeichnet, vielfach jener Tiefe und jener wahnvollen metaphysischen Stimmung entbehren, in welcher einzig und allein mit Bestimmtheit der Genius auch in dem unscheinbarsten Theilchen seiner Schöpfung erkannt werden kann. So ist es z. B. bekannt, daß Voltaire, der seiner Zeit als ein feiner Kunstkenner galt, trotz seiner gründlichen Beschäftigung mit Shakespeare, diesem Mangel an allem Geschmack und völlige Unkenntniß der dramatischen Regeln vorwarf, und der Ansicht war, die Tragödie „Hamlet" sei so roh und gemein, daß deren Aufführung in Frankreich und Italien selbst nicht der niedrigste Pöbel dulden würde.

So wenig verstand Voltaire den Genius Shakespeare's! Es ist ferner eine traurige Thatsache, daß noch im Anfange dieses Jahrhunderts in den sogenannten geistreichen Kreisen über Schiller lächelnd abgesprochen wurde, so daß Goethe hierüber empört im Jahre 1808 an seinen Freund Falk schrieb: „Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter und sogar für einen großen zu halten, wiewohl die neuesten Imperatoren und Dictatoren unserer Literatur versichert haben, er sei keiner." Diese Worte Goethe's möchte ich ganz besonders den heutigen Beherrschern der Literatur mit Bezug auf ihr Verhalten Richard Wagner gegenüber in Erinnerung rufen, damit sie sich und ihre Vorfahren nicht für allzu unfehlbar halten. — Sollte wohl Voltaire so gehandelt haben, wie Sophokles, der, obgleich er, wie uns Plutarch erzählt, den Schwulst des Aischylos verlachte (*τὸν Αἰσχύλου διαπεπαίχως ὄγκον*), doch, nachher in das Reich der Schatten kommend, nach der Erdichtung des Aristophanes (Frösche, V. 800 ff.), sich edel erwies:

Ἐκυσε μεν Αἰσχυλον,
Ὁτε δη κατηλθε, κἀνεβαλε την δεξιαν·
Κἀκεινος ὑπεχωρησεν αὐτῳ του θρονου.

Wir glauben es kaum, hoffen es aber, daß auch Voltaire, als er Shakespeare im Elysion sah, sein Unrecht gut gemacht hat!

Und sogar die Literarhistoriker und Kunstkritiker werden, wie sie einst trotz ihres Einspruches den Thron Goethe und Schiller überlassen mußten, den Genius, zumal den Genius eines Wagner nicht entthronen können. Anerkennen dürfen diese Herren Wagner allerdings nicht. Ihr Egoismus fordert vielmehr als eine Pflicht der Selbsterhaltung, daß sie Wagner ignoriren oder schmähen. Lassen wir sie. —

Trotz aller Lügen des Partei-Geistes ist unsere Zeit in vieler Beziehung groß, sorgen wir dafür, daß sie uns nicht klein finde. Es vollzieht sich eine gewaltige Bewegung der Geister. Im politischen Leben der Völker zeigt sich ein Zug zur Größe: die Macht der Staaten wächst, aber ihre Zahl nimmt ab; im religiösen Leben zerfallen allmählich die alten kirchlichen Formen, der Zug der Völker geht auf eine Synthese der werthvollen Momente der buddhistischen und jüdisch-christlichen Religionsentwickelung; im socialen Leben wird ein Ausgleich gesucht zwischen dem Ueberfluß der Reichen und der Noth der Armen; im Weltverkehre führt eine unserem Jahrhundert eigenthümliche Verwendung der Wasser- und Feuermacht zu einem ungeahnten Aufschwunge des Handels und der Industrie; die Wissenschaft erweitert und vertieft sich. In diesem bewegten Völkerleben ragt besonders das Leben des deutschen Volkes hervor. Nach langer frostigen Winter's Frist ist für Deutschland mit dem neuen Kaiserreiche der Mai gekommen. In solcher großen vielfach herrlichen Zeit darf auch die Kunst auf ihrer Schattenbühne höheren Flug versuchen, ja sie muß, soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen. Dieser Flug ist Richard Wagner gelungen. Wagner ist in den Lichtgefilden zu Höhen emporgestiegen, auf die sich vor ihm Niemand wagte; der Menschheit hat er damit ein unvergängliches Vermächtniß, seinem deutschen Volke aber zuerst eine wahrhaft originale deutsche Kunst gegeben. Wenn uns, indem wir es vorziehen, in gegenwärtiger Schrift dem Himmelsschwunge eines Genius bewundernd nachzuschauen, und uns scheinbar gleichgültig von unserer reich bewegten Zeit und

den sie jetzt vorzugsweise interessirenden Fragen abwenden, hieraus ein Vorwurf gemacht werden sollte, so antworten wir mit den ewig wahren Worten des Aristoteles (περὶ ποιητικῆς, 9, 1451 b 5 ff.): καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Wenn wir überdies bedenken, daß unter allen menschlichen Bestrebungen die geistigen die hervorragendsten sind, und unter den geistigen wiederum die philosophisch-künstlerischen den ersten Rang einnehmen, diese aber in Deutschland am bedeutendsten entwickelt wurden, und im 19. Jahrhundert in Schopenhauer und Wagner ihre Spitze finden, so erscheint das Ziel, das wir uns gesteckt, gewiß als eins der würdigsten.

Nach welchem Plane der Verfasser das oben angegebene doppelte Ziel in gegenwärtiger Schrift zu erreichen bestrebt war, ist in der Einleitung mitgetheilt. Hier sei nur hervorgehoben, daß dem Verfasser überall das Ganze mehr gilt als die Theile, und daß er, das classische Wort τὸ ὅλον πρότερον τῶν μερῶν stets im Sinne, die höhere Einheit und den tieferen Zusammenhang, welcher auch alle Wissenschaften zu einem Ganzen verknüpft, in Allem wahrzunehmen suchte. Für wen das verwirrend ist, dem ist nicht zu helfen.

Wer aber die Fähigkeit hat, ein einheitlich gegliedertes Ganze in einem Ueberblicke zu erfassen, der wird den Verfasser verstehen, und ihm auch keine Widersprüche vorwerfen. Es kam ihm darauf an, in Allem, in dem geistigen Gehalte, in der Form, in der Handlung und den Charakteren, in dem sprachlichen Ausdrucke, den Bezug auf die Grundidee, und in letzter Instanz auf das ewige Weltwesen selbst, das Wagner's Kunstwerk abspiegelt, festzuhalten. Da der Verfasser durch die Vielheit der Erscheinungen hindurch die Einheit erschaut, ein Schauen, das die höchste Beseeligung gewährt, vor aller Zerstreuung bewahrt und zur andächtigsten Sammlung führt, so trug derselbe kein Bedenken, seiner Schrift zwei scheinbar vom Thema ableitende im Grunde aber mit demselben eng verbundene Anhänge beizugeben.

Was im Uebrigen die Form betrifft, so macht sie keinen Anspruch auf Zierlichkeit und sogenannte Eleganz. Solche zu entwickeln, bleibe den Schöngeistern, den Verfassern von „Essays", den Mitarbeitern an Gottschall's „Neuem Plutarch" u. s. w. überlassen. Mich in die Legion dieser Schriftsteller einzureihen, liegt mir fern.

Mir liegt nur ob, an einer Scene des „Ring des Nibelungen“ zu zeigen, daß Wagner ein Dichter-Genius ist. Ich weiß wohl, diese Erkenntniß zum Leben zu erwecken, wird mir nur bei den wenigen ernst gesinnten Lesern gelingen, deren Herz fern vom Taumel der Welt noch horcht auf die innere Stimme im stilleren Selbst. Wen so im Wahnspiele des Lebens das holde Traumbild der Kunst entzückt, wessen Herz sich birgt am Genius, o dem erklingt der ewige Gesang:

Trompeten schmettert, Trommeln wirbelt laut!
Der Tag ist da, der Wagner's Siege schaut!

Herzberg am Harz, den 22. Mai 1876.

Edmund von Hagen,
Referendar.

Inhalt.

Einleitung.

Angaben aus der Literatur über Richard Wagner's „Ring der Nibelungen".

I. Einzelne Schriften:

Franz Müller. Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagner's. Leipzig. 1862.

Carl Dollhopf. Der Ring des Nibelungen von R. Wagner. Sachliche und sprachliche Erläuterungen mit einer kurzen Charakteristik der Dichtung. München. 1870.

Gustav Dullo. Richard Wagner. Ein Wort der Aufklärung über dessen Nibelungen-Trilogie. Königsberg. 1872.

Otto Gumprecht. Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: „Der Ring des Nibelungen." Leipzig. 1873.

Felix Calm. Richard Wagner's Ring des Nibelungen. Leipzig. 1874.

(Zuerst in den „Grenzboten" 1873 Nr. 36, 37, 38, 39, 41 erschienen. Das in vorliegender Abhandlung vorkommende Citat dieser Schrift bezieht sich auf die „Grenzboten".)

Ernst Koch. Richard Wagner's Bühnenfestspiel der Ring des Nibelungen in seinem Verhältniß zur alten Sage wie zur modernen Nibelungendichtung betrachtet. Gekrönte Preisschrift. Leipzig. 1875.

2. In Zeitschriften erschienene Aufsätze:

Franz Liszt. Richard Wagner's Rheingold. Neue Zeitschrift für Musik. 42. Bd. 1855. Nr. 1.

Heinrich Porges. Richard Wagner's Ring des Nibelungen. Neue Zeitschrift für Musik. 58. Bd. 1863. Nr. 23—26 (daraus im Besonderen über die erste Scene des „Rheingold" Nr. 25 S. 211 f.).

Richard Pohl. Das Rheingold. Vorspiel zu der Trilogie „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner. Signale für die musikalische Welt. 1869. Nr. 49—53.

Derselbe über die „Walküre" ebendaselbst 1870. Nr. 35 und 36.

Heinrich Porges. Beiträge zur Erkenntniß von Richard Wagner's Kunstschaffen.

I. Die Grundidee des „Ring des Nibelungen." Musikalisches Wochenblatt. 1871. Nr. 28.

Hans von Wolzogen. Das erste deutsche Bühnenfestspiel, sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. Ein apologetisch-kritischer Versuch. Musikalisches Wochenblatt. 1873. Nr. 16—51. (mit einzelnen Unterbrechungen.)

Max Robert. Zu Richard Wagner's Ring des Nibelungen. Neue Berliner Musikzeitung. 1874. Nr. 17.

H. Grosse. Studien zu Wagner's Festspiel: Der Ring des Nibelungen. Allgemeine deutsche Musik-Zeitung (Cassel). 1875. Nr. 1 ff.

J. H. Löffler. Der Vergessenheitstrank und Siegfried in R. Wagner's Bühnenfestspiel „der Ring des Nibelungen." Musikalisches Wochenblatt. 1876. Nr. 7 und 8.

Zum Schluß gestatte ich mir, hier einen Aufsatz Franz Sauter's: „der Nibelungen Not und Klage. Ein Abstecher zum Bayreuther Festbanquet" zu erwähnen, der über den Ursprung des Namens der Nibelungen Aufschluß giebt. Vgl. Sauter's aesthetische Excursionen. Leipzig. 1875. S. 1—42.

Aus der Fluth der anonym in Zeitschriften erschienenen Aufsätze seien nur hervorgehoben:

„Neues Blatt" Leipzig. Payne. 1871. Nr. 19. „Der Kunstfreund" herausgegeben von W. Mannstaedt. Berlin. 1874. 9tes Heft.

Im Zusammenhange mit der zuerst genannten Schrift Franz Müller's ist endlich anzuführen das von demselben Autor in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" (herausgegeben von Franz Brendel und Richard Pohl. Leipzig. Matthes.) 6ter Jahrgang 1861. S. 319—329, 349, 374 Gesagte.

Die Angabe der zahlreichen allgemeinen Schriften über Richard Wagner, welche auch Abschnitte über den „Ring des Nibelungen" im Besonderen enthalten, ist bei dem Inhalte und Umfange der vorliegenden Schrift unthunlich.

Beiläufig sei bemerkt, daß über die Musik zur ersten Scene des „Rheingold" Gottlieb Federlein geschrieben hat. Musikalisches Wochenblatt. 1871. Nr. 14 und 16: Das „Rheingold" von Richard Wagner. Versuch einer musikalischen Interpretation des Vorspiels zum „Ringdes Nibelungen," ein Aufsatz, der auch einzelne Bemerkungen überdie Dichtung der ersten Scene enthält.

Zweck und Plan der gegenwärtigen Schrift.

Richard Wagner ist der Schöpfer des Gesammtkunstwerkes, dem die Zukunft gehört. Er ist Dichter und Componist zugleich. Von dieser umfassenden Bedeutung Wagner's abstrahirt meine Arbeit, deren Zweck nur ist, zur Beurtheilung des Dichters beizutragen. Das gewichtigste Bedenken gegen diese Abstraction, Richard Wagner ausschließlich als Dichter zu betrachten, ist die Erwägung, daß in Wagner's Werken Poesie und Musik sich so durchdringen, daß im Hinblick auf das Gesammtkunstwerk die eine ohne die andere aufgefaßt nicht mehr als ein ganzer sondern nur als ein getheilter Organismus erscheint. Wie Niemand in die Geistestiefe der Wagner'schen Tonweisen eindringen wird, der nicht die Grundideen der Dichtung, und deren Ausgestaltung nach der formellen Anlage, der Handlung, den Charakteren und dem sprachlichen Ausdrucke sich klar macht, so wird Niemand ohne die Kenntniß des musikalischen Hauptthema's und dessen einheitlicher reichgegliederter Entwickelung das volle Verständniß dieser aus dem Geiste der Musik herausgeborenen

Dichtungen gewinnen. [1]) Ich halte diese Erwägung für zutreffend und das sich aus derselben gegen die ausschließliche Beurtheilung des Dichters Wagner erhebende Bedenken für begründet, — vom Standpunkte dessen, der das Gesammtkunstwerk vor Augen hat. Um mich dieses Bedenkens zu entschlagen, gebe ich diesen Standpunkt, der für eine allseitige erschöpfende Beurtheilung Wagner's der einzig richtige ist, auf, [2]) aber wohlgemerkt! ich gebe ihn nur in der vorliegenden Schrift auf, und zwar aus folgenden Gründen.

Eine objective Beurtheilung, [3]) wie sie in gegenwärtiger Schrift versucht wird, ist nur möglich, wenn ein Maaßstab angelegt werden kann, der von dem Beurtheilenden ebenso unabhängig wie von dem Beurtheilten weder von der Besonderheit des urtheilenden Subjectes noch von der Besonderheit des beurtheilten Objectes, sondern von denjenigen Gesetzen hergenommen ist, welche in der geschichtlichen Entwickelung der Kunst und deren Wissenschaft als nicht der zeitlichen Willkür des Künstlervolkes sondern der ewigen Vernunft der wenigen höchsten Genien entsprechende sich gebildet und dauernd bewährt haben. Ein solcher Maaßstab fehlt aber für die Beurtheilung des Wagner'schen Gesammtkunstwerkes als eines ungetheilten Ganzen, weil, obwohl durch dasselbe die Continuität der historischen Kunstentwickelung keineswegs unterbrochen, die Vereinigung der Künste bei Wagner so bedeutend eigenartig ist, daß mindestens in dieser

---

[1]) So wird, um nur ein Beispiel anzuführen, die furchtbare Dämonie Hagen's im zweiten Aufzuge der „Götterdämmerung" bei den Worten: „Ihr Gibichs-Mannen, machet euch auf! Wehe! Wehe! . . . Noth! Noth! ist da!" erst durch die begleitende Musik (Motiv des Götterende) verständlich, denn die Worte an sich scheinen blos heitere Ironie zu sein.

Vgl. „Götterdämmerung" Klavierauszug mit Text, S. 162 f.

[2]) Das Verlassen dieses Standpunktes, welches, wie ich nachdrücklich wiederhole, nur in gegenwärtiger Schrift erfolgt, ist mir sehr schwer geworden und hat mir große Kämpfe bereitet. Obwohl ich recht gut weiß, welchen Mißverständnissen ich mich hiermit aussetze, so fehlt es mir doch an Raum, und auch an Lust, solchen vorzubeugen. Ich vermag hier nur zu erklären, daß ich mich im Großen und Ganzen aus voller Ueberzeugung zu der Kunstanschauung bekenne, welche Wagner in seinen Schriften, namentlich im „Kunstwerk der Zukunft" und in „Oper und Drama," sowie Friedrich Nietzsche in seinem Buche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" (Leipzig, F. W. Fritzsch 1872) dargelegt hat.

[3]) Ueber das Wesen der objektiven Kritik s. Anhang I.

Beziehung die ästhetischen Doctrinen von Wagner's Genius weit überflügelt, und daher für die Kritik des ungetheilten Gesammtkunstwerkes objective geschichtliche Normen nicht vorhanden sind, wenngleich die Wenigen, deren Augen unverrückt dem Ewigen zugewandt sind, die für alle Zeiten mustergültige Schönheit der Wagner'schen Kunst auch ohne geschichtliche Perspective zu erschauen, und ihre Tiefe auch ohne historischen Maaßstab zu ermessen vermögen. Schon dieser Mangel objectiv feststehender Gesetze zur Beurtheilung des Gesammtkunstwerkes rechtfertigt es, daß die Betrachtung auf eine Einzelkunst — hier auf die Dichtung — beschränkt wird, für welche die Geschichte einen objectiven Maaßstab darbietet. Eine solche beschränkte Betrachtung hat in dem Vorzuge objectiver Gerechtigkeit zugleich den Vortheil allgemeiner Gültigkeit, indem sie auch für jene vielen Individuen, welche bei der zeitlichen die Uebersicht erschwerenden Nähe des gewaltigen Genius die Unbefangenheit zu einer gerechten Würdigung gern sich abgehen lassen, soweit solche Individuen überhaupt noch wahrheitsliebend sind, zwingend und bindend ist. Mehr werth als dieser zweifelhafte Vortheil einer allgemeinen Gültig- resp. Zugänglichkeit ist die ebenfalls nur durch die Beschränkung ermöglichte Gründlichkeit der Kritik. Wagner's Kunst ist so unendlich tief, daß sie durch Worte nur ungenügend ergründet, geschweige denn erschöpft werden kann.

Will die Erörterung in die Tiefe dringen, so muß sie, falls sie nicht zu umfangreichen Bänden anschwellen soll, auf einen möglichst kleinen Theil sich richten. Daher wählt sich unsere Betrachtung aus dem „Ring des Nibelungen" nur eine einzige Scene, und zwar naturgemäß die Anfangsscene zu ihrem Gegenstande, widmet sich ausschließlich der Dichtung, und beschränkt sich, wie unten (s. S. 10—13) bestimmter abgegränzt werden wird, auf das rein Aesthetische derselben.

Als Richard Wagner im Beginne des Jahres 1853 sein Nibelungen-Gedicht auf eigene Kosten drucken und an einige Freunde vertheilen ließ — den Plan hatte er schon im November 1851 mitgetheilt, — sprach er zwar in einem kurzen Vorworte seine Abneigung dagegen aus, sein Gedicht als ein literarisches Product betrachtet und beurtheilt zn wissen, 10 Jahre später aber, 1863, als die Aussicht auf eine baldige scenische Aufführung des Werkes ihm zu schwinden schien, hat er den „Ring des Nibelungen" der bücher-

lesenden Oeffentlichkeit übergeben in der Absicht, demselben eine literarische Beachtung zuzuwenden, und einleitend zu einer Vorlesung der „Götterdämmerung“ vor einem ausgewählten Zuhörerkreise in Berlin ausdrücklich bemerkt, daß er sein dramatisches Gedicht als eine durchaus dialogisirte Handlung demselben Urtheile unterwerfen zu können glaube, dem wir ein für das recitirte Schauspiel geschriebenes Werk vorzulegen gewöhnt sind. Und mit vollem Recht; denn Wagner's Dichtung verträgt und fordert die strengste Kritik, sie ist geradezu mustergültig, und wird rein als solche auch denen Freude bereiten, welchen wahre Poesie ein Bedürfniß ist, wenn ihnen auch für die Musik tieferes Gefühl und Verständniß fehlen. Auch Solchen die Schönheit der Dichtung zu erschließen, ist der Zweck der gegenwärtigen Schrift um so mehr als die Meisten in dem der Eifersucht und dem Neide entstammenden Vorurtheile befangen, daß Einer nicht auf zwei Gebieten zugleich Großes leisten könne, in Wagner irrthümlich mehr den Musiker als den Dichter sehen.

Wagner ist, wie uns namentlich die Geschichte seiner Jugend lehrt, eine ursprüngliche Dichternatur, die allerdings sowohl den Wort- wie auch den Tondichter in sich birgt. Die ästhetische Bedeutung des Dichters Wagner ist bisher wenig und meistens nur im Allgemeinen gewürdigt, im Einzelnen nachgewiesen aber äußerst selten, in manchen Beziehungen z. B. hinsichtlich des sprachlichen Ausdruckes im Detail gründlich noch niemals.

Franz Liszt hat das Verdienst, zuerst auf den selbstständigen Werth der Dichtungen des „Tannhäuser“ und des „Lohengrin“ öffentlich, und zwar bezüglich „Tannhäuser“ schon im Jahre 1849 im Journal des débats hingewiesen zu haben. (Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner par Franz Liszt, Leipzig, F. A. Brockhaus 1851.)

Auch Adolf Stahr ist einer der Ersten gewesen, der den Dichter in Wagner erkannt hat. Er nennt — in einem vom 12. Mai 1851 datirten Aufsatze — Wagner's „Lohengrin“ eine Schöpfung, in welcher das dramatische Gedicht der musikalischen Composition ebenbürtig ist. Er sagt: „der Text des Lohengrin ist wirklich ein Gedicht, ein Drama, ein poetisch einheitliches Kunstgewebe, das auch ganz abgesehen von der musikalischen Bearbeitung und Ausstattung auf den Rang eines selbstständigen Kunstwerkes Anspruch machen

darf.“ (Vergleiche Adolf Stahr, Weimar und Jena. 2. Aufl. Berlin. 1871. S. 61—80 und S. 120—142.) Aehnlich äußerte sich in der Presse nach der ersten Lohengrin-Aufführung Robert Franz.

Diese beiden Männer verstummten jedoch Wagner gegenüber auffallend bald. (Vgl. R. Wagner, das Judenthum in der Musik, 1869. S. 35 f.; Ges. Schriften, B. VIII. S. 303.) Es sind ferner zu nennen Joachim Raff, Eduard Kulke, Louis Köhler,[1] Franz Brendel u. A. Besonders nachdrücklich hat Franz Müller auf Wagner's Dichtungen aufmerksam gemacht, indem er namentlich in seinen größeren Special-Schriften über Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, die Meistersinger von Nürnberg, und den Ring des Nibelungen die Sagen beziehungsweise das Geschichtliche, sowie Handlung und Charaktere ausführlich erörtert.

Von den vielen Literar-Historikern, Aesthetikern u. s. w. haben meines Wissens nur Wenige den Dichter Wagner anerkennend erwähnt.

Heinrich Kurz (Geschichte der deutschen Literatur 4. B. 1872. S. 586) sagt: „Beide Dichtungen, Tristan und der Ring, beweisen des Dichters Herrschaft über die Sprache und seine Gabe, den Empfindungen und Leidenschaften wirkungsvollen Ausdruck zu geben“, und theilt als Beweis hiefür den Schluß der zweiten Scene des dritten Actes aus „Tristan und Isolde“ mit.

Derselbe nennt in seinem Leitfaden zur Geschichte der deutschen Literatur 4. Aufl. 1872. S. 310 den Dichter Wagner „genial aber barock.“

Moritz Carriere (die Kunst im Zusammenhange der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. 5. Band. Leipzig. 1873. S. 649) schreibt: „Wagner ist selber Dichter, er weiß dem edlen Stoff die dramatische Form im Aufbau des Ganzen zu geben ....“

Emil Naumann (die Tonkunst in der Culturgeschichte B. I. 1869. S. 259—262) zeigt in einer ausführlichen Analyse den formell regelrechten dramatischen Aufbau der Tannhäuser-Dichtung.

---

[1]) Köhler scheint freilich von dem Werthe der ersteren Wagner'schen Dichtungen keine hohe Meinung zu haben, denn er sagt in seiner Schrift „die Melodie der Sprache“ Leipzig. 1853 S. 92: „.... schlau genug ist das Thun seiner Kritiker, die in hergebrachter Opernweise Wagner's einig-eins geborene Kunstwerke erst auseinanderreißen, um dann jeden Theil (Dichtung, Musik) für sich allein zu betrachten, wo dann jeder Theil natürlich zu quasi Null werden muß.“

Eine auch nur etwas in die Tiefe eingehende Würdigung des Dichters findet sich jedoch bei diesen Herren ebensowenig wie bei Grässe (Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt, III. B., 3. Abth., 1. Hälfte, Leipzig. 1858. S. 545), bei Julian Schmidt (Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod. 5. Aufl. III. B. 1867 S. 329—332), bei Rudolf Gottschall (die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts. Dritte Auflage. Breslau. 1872. II. B. bei C. J. Schröer (deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts. Leipzig. 1875. S. 216 f.), bei Gervinus, Scherr, Schwarz, Findel, Wollschläger, Koberstein, Roquette, Schlönbach, Hettner (der übrigens Wagner schon früh günstig beurtheilt hat, vgl. das moderne Drama 1852. S. 189); ferner bei Zeising, Zimmermann, Lotze, Kirchmann, Köstlin, Vischer, Lembke, Schasler u. s. w. [1]) Desgleichen gehen mit oberflächlicher Betrachtung an den Dichter Wagner vorüber: Peter Lohmann (Ueber die dramatische Dichtung mit Musik. 2. Aufl. Leipzig. 1864 S. 38), Herrmann Zopff (Grundzüge einer Theorie der Oper. Leipzig. 1868. Erster Theil S. 75 ff.), K. R. Pabst (die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne. Bern. 1870. S. 180—208), W. Otto Richter (die lyrischen Dichtungen des deutschen Mittelalters. 1872. S. 222—232), A. B. Marx (die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. 2. Aufl. Leipz. 1873. S. 117 ff.) Ludwig Noiré (die Entwickelung der Kunst in der Stufenfolge der einzelnen Künste. Leipzig. 1874. S. 54).

Die abfälligen Urtheile Otto Jahn's, Wilhelm Lübke's, W. H. Riehl's, Ferdinand Hiller's u. A. über den Wort- und Tondichter Wagner sind bekannt. — Einen psychologisch und culturgeschichtlich nicht uninteressanten Beweis für die Flüchtigkeit und Frivolität, mit

---

[1]) Auffallend ist die Nicht-Erwähnung Wagner's bei Joseph Hillebrandt, die deutsche Nationalliteratur im 18. und 19. Jahrh. 3 B. 3. Aufl. Gotha. 1875, desgleichen bei C. F. Schubert, die Poesie im neuen Deutschland, und bei vielen Anderen. — Daß von dem Literar-Historiker J. L. Klein, dem Verfasser der bislang noch unvollendeten Geschichte des Drama's, eine gerechte Würdigung Wagner's nicht zu erwarten ist, zeigen schon jetzt gelegentliche grobe Ausfälle auf Wagner (z. B. im 8. und 12. Bande der „Geschichte des Drama's“).

der die modernen Schöngeister und Consorten den Dichter Wagner behandeln, bieten u. A. folgende Schriften bezw. Aufsätze dar:

Dr. Herrmann Ethé, Essays und Studien. Berlin. 1872. „Wagner als Dramatiker" (vgl. namentlich S. 187 f.); Spitzer, [1]) Wiener Spaziergänge. Neue Sammlung. Wien. 1873. „Die erste Aufführung der Meistersinger" S. 81—83; Waldemar Stein, Richard Wagner als Textdichter. Grenzboten 1874 Nr. 6; Otto Friese, Richard Wagner und die Zukunftsmusik. Berlin. 1874. S. 15 ff.; Eduard Hanslick. Die moderne Oper. Berlin. 1875. S. 306 ff., besonders S. 309 („Etwas Abgeschmackteres als die Diction von Wagner's Rheingold von der ersten Zeile bis zur letzten kommt schwerlich irgendwo zum Vorschein. Man schaukelt bei der Lectüre dieses poetischen Ungethüms seekrank zwischen Aerger und Lachen."); Heinrich Dorn, „Ostracismus" Berlin 1875 (Dorn fordert den Dichter Wagner in den beiden Aufsätzen: „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Bayreuth" vor ein Scherben-Gericht.) Zum Belege, daß Sacher Masoch mit seiner Ansicht „über den Werth der Kritik" (vgl. seine Brochüre dieses Namens) nicht so Unrecht hat, seien endlich als Curiosum die sich entgegenstehenden Urtheile Laube's und Wallner's über die Dichtung der Meistersinger mitgetheilt. Laube nennt in einem in der Leipziger „Tonhalle" 1868. Nr. 24 S. 308 f. abgedruckten Aufsatze der N. Fr. Presse die „Meistersinger" den Text eines Dilettanten voll grimmiger Ecken und Härten. Wallner dagegen a. a. O. Nr. 14. S. 220 sagt von demselben Werke, daß Wagner berechtigt sei, es ein „gesungenes Schauspiel" zu nennen, und daß der zweite Act vollkommen auf den Namen eines reizenden musikalischen Lustspiels Anspruch machen könne. [2]) —

---

[1]) Die witzigen Schmähungen Spitzer's auf Wagner haben übrigens an Herrn Paul Lindau, der sein Unverständniß Wagner gegenüber auch bereits wiederholt z B. in seiner Besprechung der Pariser Tannhäuser-Aufführung, des Wagner'schen Lustspieles „Eine Capitulation" u. s. w. documentirt hat, einen homogenen Bewunderer gefunden. Vgl. Paul Lindau. Gesammelte Aufsätze. Berlin. 1875. S. 204 ff.

[2]) Die ästhetische Formvollendung der „Meistersinger"-Dichtung, das ächt komische und humoristische Moment, und der geistige Gehalt derselben mit seinen tiefen Aufschlüssen über das Wesen der Poesie sind bislang noch wenig gewürdigt; dasselbe gilt von „Tristan und Isolde." Daß die Kritik unfähig ist, dieses seit

In Frankreich, wo im Jahre 1860 eine französische Prosaübersetzung des „fliegenden Holländer," „Tannhäuser," „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" (4 poèmes d'opera. Paris Librairie nouvelle) erschienen ist, haben außer Gaspérini und Champfleury namentlich Edouärd Schuré und Charles Grandmougin; in England Edward Dannreuther und Franz Hueffer für die Anerkennung Wagner's gewirkt. Alle diese haben gründliche Special-Erörterungen nicht gegeben.

Solchem Verhalten der Kritik gegenüber sowie aus den zuerst angeführten Gründen halte ich es für gerechtfertigt, den oben erwähnten Standpunkt unter dem dort gemachten Vorbehalt zu verlassen, und meine Betrachtung ausschließlich der Dichtung einer einzigen Scene zu widmen, und zwar nur der rein ästhetischen Seite derselben, welche zunächst negativ durch folgende Abgrenzung bestimmt wird. Erstens ist die Erörterung der Sage ausgeschlossen; ich begnüge mich in Bezug auf den Nibelungen-Mythos auf Dr. Herrmann Fischer's gekrönte Preisschrift „Die Forschungen über das Nibelungenlied seit Karl Lachmann." Leipzig. 1874 zu verweisen, in welcher S. 253 f. ein Verzeichniß von 35 wichtigeren Werken über die Literatur der Nibelungen-Sage vorläufig hinreichende Auskunft geben wird. Zweitens ist die Kritik früherer poetischer Bearbeitungen der Sage ausgeschlossen; dieserhalb vgl. u. A. Dr. Georg Reinhard Röpe „die moderne Nibelungendichtung. Mit besonderer Rücksicht auf Geibel, Hebbel und Jordan." Hamburg. 1869.

---

17 Jahren vollendete Werk zu würdigen, wird sich jetzt wieder gelegentlich der bevorstehenden ersten Berliner Aufführung zeigen. Es ist traurig, erbärmlich und lächerlich zugleich, dieses Gebahren der Kritik dem Genius gegenüber.

Jede nur etwas tiefer und edler angelegte Natur wird die tiefen Empfindungen, die in wunderbarer Fein- und Zartheit in diesem Werke ausgedrückt sind, nachempfinden oder doch ahnen können. Die metaphysische Gedankenmacht der Dichtung wird freilich nur eine durchaus metaphysisch geartete ideale tief philosophische Natur zu begreifen fähig sein. Wer nicht in der Ideenwelt eines Platon, Kant und Schopenhauer heimisch ist, der wird den Geist dieser bis in den innersten Weltkern eindringenden Dichtung nie erschauen, er müßte denn in sich die Kraft haben, die Quintessenz der Gedanken jener Genien ganz selbstständig zu erzeugen, das aber vermag Niemand, auch nicht der Genius, der mindestens unter demjenigen Gesetze der Geschichte steht, welches von Seines Gleichen gegeben ist.

S. auch Deutsche Warte 1875. 2. Decemberheft. „Ueber die poetische Verwendung des Nibelungenstoffes.“ Von H. v. Wolzogen. Drittens ist die Geschichte der Entstehung der Wagner'schen Dichtung ausgeschlossen; in dieser Hinsicht vgl. Richard Wagner „Eine Mittheilung an meine Freunde.“ Leipzig. 1852. S. 134—188 (Ges. Schriften und Dicht. B. IV. S. 379—418), ferner „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“ „der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama.“ „Siegfried's Tod“ (Ges. Sch. u. D. B. II. S. 151 ff., 201 ff. 215 ff.), „Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „„Der Ring des Nibelungen““ bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten“ (Ges. Sch. u. D. VI. B. S. 365 ff.), die beiden Gedichte „Rheingold“ und „Bei der Vollendung des „„Siegfried““ (Ges. Sch. u. D. B. VIII. S. 413 f.) Bemerkt sei nur, daß die für den Vorabend bestimmte Dichtung „Rheingold“ zuletzt nach den drei folgenden Haupt-Dramen im Herbste des Jahres 1852 vollendet worden ist. Viertens ist die Beurtheilung des nationalen Momentes ausgeschlossen; in dieser Richtung ist der Dichter Wagner bislang am meisten gewürdigt: vgl. Franz Merloff, Rich. Wagner und das Deutschthum. München. 1873. Adalbert Horawitz, Richard Wagner und die nationale Idee. 2. Aufl. Wien. 1874. Ferner die Abschnitte in den Büchern Ludwig Nohl's: „Gluck und Wagner“ München 1870 S. 227—248 und Beethoven, Liszt, Wagner. Ein Bild der Kunstbewegung unserer Zeit. Wien. 1874. S. 24—55: Richard Wagner und die nationale Entwicklung. Camillo Sitte, „Richard Wagner und die deutsche Kunst“ im zweiten Jahresbericht des Wiener Akademischen Wagner-Vereines. Wien. 1875. S. 3—41. Gotthard Hübner „Theatergeschichtliche Feuilletons“ Leipzig. 1875. S. 143 ff.: Richard Wagner's deutsche Kunst und deutsche Politik.“ Joseph Engel, Richard Wagner's „deutsche Kunst und deutsche Politik“ und die Gegenwart. Mus. Wochenblatt 1874 Nr. 1. Ernst Lehmann, Richard Wagner und die Zukunft des deutschen Dramas. Lindau's Gegenwart 1875 Nr. 29. — Auch in politischen Schriften wird auf Wagner's nationale Bedeutung hingewiesen, z. B. Herrmann Michael Richter, die leitenden Ideen und der Fortschritt in Deutschland von 1860—1870. Nördlingen. 1873. S. 30 f.,

S. 142, S. 268 f. Fünftens endlich ist Alles, was zur Geschichte der Aufführungen des Werkes gehört, ausgeschlossen; dieserhalb wird verwiesen, was die ersten Münchener Aufführungen (des „Rheingold" am 22. September 1869, der „Walküre" am 26. Juni 1870) betrifft, auf die schon oben allegirten Aufsätze Pohl's in den „Signalen" 1869 Nr. 49—53 und 1870 Nr. 35 und 36, auf den den „Münchener Nachrichten" entnommenen Bericht: „Der Krakehl um das Rheingold in München" Signale 1869 Nr. 46, auf Nohl, Gluck und Wagner 1870 S. 43—47 und Merloff, Richard Wagner und das Deutschthum 2. Aufl. 1873 S. 11; was die Festspielproben in Bayreuth betrifft u. A. auf H. Krigar's Bericht in der „Deutschen Rundschau" Berlin. Heft 1. Oktober 1875 S. 153 ff. und H. Porges „Rückblick auf die Festspielproben in Bayreuth" in der Neuen Zeitschrift für Musik. 1876. Nr. 2; schließlich im Uebrigen auf die beiden unter dem Titel „Bayreuth" zusammengefaßten Aufsätze Richard Wagner's im 9. Bande der Ges. Sch. u. D. S. 369 ff. — Bemerkt sei, daß ich scenische Darstellungen des Werkes nicht gesehen habe; es wird das aber meiner Beurtheilung keinen Eintrag thun, da der in derselben zu erweisende ästhetische Werth der Dichtung durchaus unabhängig von der Aufführung ist.

So irrelevant mir daher auch die Kritiken über den Ausfall der Aufführungen scheinen und scheinen werden, so will ich doch als Curiosum (wie oben über die Meistersinger-Dichtung auch hier) zwei verschiedene Urtheile über die erste Scene anführen. Richard Pohl a. a. O. S. 817 berichtet: „Ueberhaupt erzielte diese Scene — von der so viel Unsinn in die Welt hinausgeschrieben worden ist — in jeder Hinsicht, malerisch (ausgeführt von Döll), scenisch wie musikalisch, die vollkommenste Wirkung. Sie war am allerschwierigsten herzustellen, und hier griff gerade Alles am besten ineinander. Decoration, Beleuchtung und Bewegung erzeugten eine möglichst vollkommene Täuschung und die ganze, auch musikalisch so anmuthige Scene, hat auf uns einen wahrhaft magischen Eindruck gemacht." Dagegen heißt es in einem an Schmähungen reichen Berichte über die drei ersten Münchener Aufführungen des „Rheingold" Tonhalle 1869 Nr. 42, 43 u. A. S. 677: „In der Einleitung und der darauffolgenden Wassermusik — der sogenannten Aquariums-Scene

— wird der Hörer verhältnißmäßig am besten befriedigt . . . . dennoch erscheint schon diese erste Scene mit ihrem mageren Inhalte viel zu lang und gedehnt, und vermag den Zuhörer, der volle Muße hat, den mangelhaften Schwimmapparat der Rheinnixen zu studiren — nicht zu fesseln, zumal die Absurdität des Textes gerade die erste Scene am meisten überwuchert." —

Nach dieser durch den Ausschluß der genannten fünf Momente erfolgten Abgrenzung der gegenwärtigen Betrachtung wende ich mich zu der positiven Bestimmung meiner Aufgabe.

Es gilt die rein ästhetische Seite der Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" zu prüfen.

Den Maaßstab für diese Prüfung entnehmen wir weder einem unbestimmten Ideale, noch unserer subjectiven Sympathie, sondern einzig und allein den objectiven geschichtlichen Normen der Kunst und deren Wissenschaft. Eine abstracte Erörterung dieser Normen ist innerhalb der Grenzen der gegenwärtigen Schrift unmöglich; die concrete Anwendung muß daher für sich selbst reden; dem denkenden und kundigen Leser wird sie das Urtheil darüber ermöglichen, wie weit es in unseren Kräften steht, mit solchem geschichtlichen Maaßstabe zu operiren.

Vor der Angabe des Planes dieser Schrift sei nur noch ganz kurz die Kunstanschauung angedeutet, aus welcher derselbe resultirt.

Das menschliche Dasein, in der Welt der Erscheinungen durch Zeugung und Tod begrenzt, ist an das Geschlechtliche, d. h. wie es unsere deutsche Sprache tiefsinnig ausdrückt und große Genien, ein Platon, ein Christus, ein Augustin, ein Thomas von Kempen, ein Schopenhauer offen bekannt haben, an den Inbegriff des Schlechten gebunden.

Der Mensch im Wahne erzeugt und im Weh geboren lebt in Weh und Wahn.

Der Wahn als Sünde bedarf der Sühnung, das Weh als Wunde bedarf der Heilung. Aus diesem Bedürfnisse heraus hat sich der Geist in der Geschichte der Menschheit entwickelt. Aus dem Schamgefühl ist die Cultur erwachsen.

Die ganze Weltgeschichte ist im Grunde nichts Anderes als ein gewaltiger Heilungsversuch, ein unablässiges Ringen nach Sühne. Die weltgeschichtlichen [1]) Bestrebungen, zu denen vor Allem die Aus-

---

[1]) Ueber meinen Begriff des „Weltgeschichtlichen" s. Anhang II.

bildung der Religion, der Kunst, der Wissenschaft, des Staates, der Industrie u. s. w. gehört, sind ihrem innersten Wesen nach Versuche des Menschen, sich mit dem Dasein auszusöhnen. Dies gelingt am meisten der Kunst, indem diese sich selbst als Wahn gebend durch edelsten Wahn den gemeinen Wahn überwindet und, vermöge ihrer Durchdringung des Stoffes durch den Geist, den dem dualistischen (an die Zweiheit der Geschlechter geknüpften) Ursprunge des Menschen entstammenden Gegensatz von Sinnlichkeit und Geist momentan aufhebt. Das ist die ernste auf tiefstem metaphysischen Untergrunde der Naturbestimmung beruhende Seite der Kunst. Durch den erlösenden Geist allmählich erstarkt und von den gewöhnlichen Wahnvorstellungen befreit, wird der außergewöhnliche Mensch wie von höherer Macht gedrängt, den ihn erfüllenden göttlichen Wahn zu gestalten. Durch sein Daimonion begeistert ahmt er veredelnd[1]) nach das Vorbild der Natur, und schafft freudig über Raum und Zeit erhaben im Schein der Ewigkeit ein freies Formenspiel. Das ist die heitere Seite der Kunst. Beide Seiten in Harmonie zu vereinigen, dem Ernste durch das Spiel vollendeten Ausdruck zu geben, vermag nur der Genius. Seine Kunst ist die Verwirklichung des Schönheitsbegriffes. Die Quintessenz aller wichtigeren seit Platon bis Schasler aufgestellten Definitionen dieses Begriffes, dessen geschichtliche Entwickelung hier, wie schon bemerkt ist, nicht dargelegt werden kann, läßt sich kurz so ausdrücken: tiefer von den metaphysischen und ethischen Mächten der Menschheit durchdrungener Gehalt in congruenter Form der ästhetisch organischen Einheit. Ich habe in meiner Abhandlung über Richard Wagner's „Lohengrin" (vgl. die dritte Redaction des Berliner Akademischen Wagner-Vereins. Berlin. 1873. S. 23) beim Nachweise der streng organischen Einheit der Lohengrin-Musik hervorgehoben, daß der volle Begriff des Or-

---

[1]) Aristoteles, nach welchem die Kunst auf Nachahmung des Gegebenen beruht, drückt das Moment des Idealisiren so aus: *ὅλως ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ, ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται.* (*φυσική*, II. 8.) *Καὶ γὰρ ἐκεῖνοι* (es sind die *ἀγαθοὶ εἰκονόγραφοι* gemeint) *ἀποδίδοντες τὴν ἰδίαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν.* (*περὶ ποιητικῆς* 15. 1454 b. 10.)

(Vgl. auch *περὶ ποιητικῆς* 25, wo wiederholt an das *μιμεῖσθαι* . . . . *οἷα εἶναι δεῖ* gemahnt wird.)

ganischen nur im Naturleben realisirt ist, und auf die Kunst übertragen nur unter Modificationen gilt. Auch darauf kann hier nicht eingegangen werden.

Schauen wir die Verwirklichung des Schönheitsbegriffes in der Wortsprache, so erscheint vor uns das Wunderwerk der Poesie.

„Der Mensch ist auf zwiefache Weise Dichter: in der Anschauung und in der Mittheilung. Die natürliche Dichtungsgabe ist die Fähigkeit, die seinen Sinnen von Außen sich kundgebenden Erscheinungen zu einem inneren Bilde von ihnen sich zu verdichten; die künstlerische, dieses Bild nach außen wieder mitzutheilen." (Rich. Wagner, Ges. Sch. Bd. 4, S. 39.)

Zu der ersteren gehört, um mit Goethe zu sprechen, „eine gewisse gutmüthige, in's Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt," und der in tiefster metaphysischer Naturbestimmung [1]) wurzelnde ernste Sinn für das Wesentliche, für das Ganze, das begeisterte Schauen des Allgemeinen im Besonderen aus dem Centrum der Welt. Die letztere, die künstlerische Dichtungsgabe, besteht in der vorzugsweise auf den bildenden Mächten der Weltgeschichte beruhenden Energie, das innere Ideal von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt, das innerlich Geschaute in einem ebenmäßigen Formenspiele bedeutend und vernünftig zu gestalten. Der Genius, welcher durch den Ueberschuß seines Intellectes über den Willen reines Subject des Erkennens ist, und das Object der Welt besonnen überschaut, in das Bewußtsein aufnimmt und im Gemüthe empfindet, sieht wachen Träumen [2]) hingegeben weltentrückt dem inneren Dichten seiner Einbildungskraft selbst zu, und lebhaft gerührt von der Herrlichkeit seiner inneren Welt treibt es ihn aus der Qual seines stimmungsvollen Wahnes heraus zu Schöpfungen, die, ein verklärtes Abbild der Welt, wie der Aether klar und doch von unermeßlicher Tiefe sind.

---

[1]) „Eingeboren auf dem Grund seines Herzens wächst die schöne Blume der Weisheit" sagt Goethe vom Dichter, der zugleich Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und Menschen ist.

[2]) Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk, daß er sein Träumen deut' und merk'! Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn, wird ihm im Traume aufgethan: all' Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraum-Deuterei. (Hans Sachs zu Walther in Wagner's „die Meistersinger von Nürnberg.")

Eingebung, Andacht, Begeisterung, kurz Genius selbst, das ist die wahre Poesie, an der Herz und Phantasie gleichen Antheil haben. —

Aus dem Verhältnisse des Dichters zu seiner Dichtung, aus Inhalt und Form derselben ergiebt sich die hier nicht zu erörternde Artverschiedenheit der Poesie. Das Drama ermöglicht die vollkommenste Abspiegelung des menschlichen Daseins. Eine ausführliche Darlegung des Wesens dieser Dichtungsform würde über den Rahmen gegenwärtiger Schrift hinausgehen; ich verweise daher auf die betreffenden Abschnitte in den zahlreichen Aesthetiken, sowie namentlich auf Lessing's Dramaturgie, auf Rötscher's dramaturgische Abhandlungen und Freytag's „Technik des Dramas." [1]) Die gewöhnliche Scheidung des Drama's in Lust-, Schau- und Trauerspiel wird treffend von Schopenhauer (vgl. Parerga und Paralipomena, zweite Aufl. Berlin 1862. Bd. 2, § 231, S. 472.) etwa so umschrieben: das Drama hat einen dreifachen Klimax: auf der ersten und frequentesten Stufe bleibt es beim blos Interessanten: die Personen erlangen unsere Theilnahme, indem sie ihre eigenen, den unsern ähnlichen, Zwecke verfolgen; die Handlung schreitet, mittelst der Intrigue, der Charaktere und des Zufalls, vorwärts: Witz und Scherz sind die Würze des Ganzen. —

Auf der zweiten Stufe wird das Drama sentimental: Mitleid mit dem Helden, und mittelbar mit uns selbst, wird erregt: die Handlung wird pathetisch: doch kehrt sie zur Ruhe und Befriedigung zurück, im Schluß. —

Auf der höchsten und schwierigsten Stufe wird das Tragische beabsichtigt: das schwere Leiden, die Noth des Daseins, wird uns vorgeführt, und die Nichtigkeit alles menschlichen Strebens ist hier das letzte Ergebniß. Wir werden tief erschüttert und die Abwendung des Willens vom Leben wird in uns angeregt, entweder direct, oder als mitklingender harmonischer Ton."

Diesen dreifachen Klimax können wir noch enger unter die

---

[1]) Auf Tieck's, Börne's dramaturgische Blätter und auf vieles Andere verweise ich absichtlich nicht.

beiden allgemeinen hier nicht zu entwickelnden Begriffe [1]) des Komischen und Tragischen zusammenfassen, durch welche sich der uns vom Absurden und Entsetzlichen des Daseins rettende Zauber der Kunst auf dem Gebiete des Drama's in der Komödie als künstlerische Entladung vom Absurden, in der Tragödie als künstlerische Bändigung des Entsetzlichen manifestirt. [2]) Mit Recht bezeichnet Schopenhauer (Welt als Wille und Vorstellung. 3te Aufl. 1. Bd. S. 298) das Trauerspiel als den anerkannten Gipfel der Dichtkunst, sowohl in Hinsicht auf die Größe der Wirkung, als auf die Schwierigkeit der Leistung, und hält es für einen bedeutsamen Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Daseins, daß der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist. —

Die aristotelische Definition der Tragödie lautet: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* (*περὶ ποιητικῆς*, 6. 1449 b. 24—28).

Aristoteles, der ein gleich großer Kenner des Naturlebens wie des Menschenlebens den Begriff des Organischen [3]) der Natur abgelauscht hatte, indem er erkannte, daß alle Entwickelung von einem durch eine immanente Idee bestimmten Ganzen ausgeht, welches sich dann in Theile gliedert und sie verknüpft, aber vor und über den Theilen ist (*τὸ ὅλον πρότερον τῶν μερῶν*), hat die Anwendung dieses Begriffes wie zuerst für den Staat so auch für die Kunst gemacht, speciell für die Tragödie in folgenden Worten: *χρὴ οὖν καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός*

---

[1]) Vgl. Fr. Th. Vischer, Ueber das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837. Belehrend über den wichtigen Connex der physischen und ästhetischen Seite des Komischen ist Hecker's die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. 1873. (Die bezüglichen Schriften von Longin, Burke, Schiller, Jean Paul, Bohtz u. A. sind bekannt).

[2]) Vgl. Friedrich Nietzsche, die Geburt der Tragödie. 1872. S. 36. — Eine Kritik der modernen Anschauung der Tragödie giebt Eugen Heinrich Schmitt in seiner Schrift „Moderne und antike Schicksalstragödie." Berlin. 1874.

[3]) Cicero umschreibt diesen Begriff (De fin. 4,14) so: Natura semper ita assumit aliquid, ut ea quae prima dederit ne deserat.

ἐστιν οὕτω καὶ τὸν μῦθον ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι μιᾶς τε εἶναι ταύτης καὶ ὅλης καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν. (περὶ ποιητικῆς 8. 1451a. 30 ff.)

Richard Wagner ist der einzige Künstler, der es mit diesem Principe der organischen Einheit theoretisch (wie praktisch) ernst und streng genommen hat; so schreibt er z. B., als wenn ihm jene Stelle des Aristoteles vorgeschwebt hätte: „Die erste und eigenthümlichste Aufgabe des Dichters besteht . . . darin, daß er einen solchen Kreis" (nämlich einen Kreis von Beziehungen zu einer großen das Wesen des Menschen nach einer Richtung hin am ersichtlichsten und erschöpfendsten darstellenden Handlung) „von vornherein in das Auge faßt, seinen Umfang vollkommen ermißt, jede Einzelheit der in ihm liegenden Beziehungen genau nach ihrem Maaße und ihrem Verhältnisse zur Haupthandlung erforscht, und nun das Maaß seines Verständnisses von ihnen zu dem Maaße ihrer Verständlichkeit als künstlerische Erscheinung macht, indem er ihren weiten Kreis nach seinem Mittelpunkte hin zusammendrängt und ihn so zur verständnißgebenden Peripherie des Helden verdichtet. Diese Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichtenden Verstandes, und dieser Verstand ist der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Menschen, der von ihm aus sich in den empfangenden und mittheilenden scheidet." . . . . Der Dichter muß die Erscheinungen des Lebens aus ihrer unübersehbaren Vielgliedrigkeit zu dichter, leicht überschaubarer Gestaltung zusammendrängen. (Vgl. Ges. Sch. Bd. 4, S. 99 ff.)

Ferner: „Wie die Fügung meiner Scenen alles ihnen fremdartige, unnöthige Detail ausschloß, und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Drama's zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene wenigeren, für die Stimmung jederzeit entscheidenden Scenen oder Situationen, ausmachten: keine Stimmung durfte in einer dieser Scenen angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der anderen Scenen stand, so daß die Entwickelung der Stimmungen auseinander, und

die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwickelung eben die Einheit des Drama's in seinem Ausdrucke herstellten." (Ges. Sch. Bd. 4, S. 293 f.) [1])

Die auf der Durchführung dieses Principes der organischen Einheit beruhende höchste formale Schönheit werden freilich nur die Wenigen erschauen, denen der Sinn für das Ganze verliehen, denen die Wahrheit des *τὸ ὅλον πρότερον τῶν μερῶν* aufgegangen ist, und denen daher die seltene Fähigkeit innewohnt, ein großes Ganze mit einem Male zu übersehen, das Kunstwerk als Ganzes in einem Acte aufzufassen und auch bei Betrachtung des allerkleinsten Details die Idee des Ganzen vor Augen zu haben. Wem das nicht gegeben ist, wem solche Concentration und Ueberschau fehlt, dem bleibt — wie in der That den Meisten [2]) — die Form ein Geheimniß. Nicht dem weltlich Zerstreuten, der sich nur an Einzelheiten hält, sondern dem in Erhabenheit über die theilenden Erscheinungsformen der Welt Gesammelten, der in heiligster Andacht auf das ewig große Ganze schaut, erscheint die Schönheit. —

---

[1]) Daß solchen von Wagner in seinen Werken streng durchgeführten Principien gegenüber der Künstler von Vielen zu den Romantikern hat gerechnet werden können, beweist das gänzliche Unverständniß einer auf der Oberfläche bleibenden Kritik.

Der Begriff des „Romantischen" soll hier nicht entwickelt werden. Zur Klarstellung des Wesens genügt hier die Angabe, daß die romantische Kunst überwiegend conventionelle Motive, die klassische dagegen überwiegend rein menschliche geltend macht, daß der Romantiker überwiegend subjectiv, der Klassiker überwiegend objectiv sich zu seiner Schöpfung verhält.

Wer einerseits die Erzeugnisse der sogen. „romantischen Schule" und ihre Beurtheilung durch Männer wie z. B. Rosenkranz, Hettner, Gervinus, Haym, Brandes u. A., andrerseits die Wagner'sche Kunst genau und gründlich kennt, der weiß, daß jene nach den Principien der die Vereitelung des Objectiven zur Folge habenden Ironie und Phantasiewillkühr gemachten romantischen Elaborate mit den aus dem größten Ernste und dem Principe der strengsten organischen Einheit erwachsenen Werken Richard Wagner's nichts Wesentliches gemeinsam haben

Jene Kritiker, welche nicht einsehen wollen, daß die Wagner'sche Kunst im diametralen Gegensatze zur Romantik steht und höchstens das wenig wirklich Werthvolle der letztern mit dem Classischen vermählt, bleiben am Stoffe (der mittelalterlichen Sagenwelt) haften und finden weder den Gehalt noch d e Form

[2]) „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu thun hat, und die Form ist ein Geheimniß den Meisten" lautet ein tiefer Ausspruch Goethe's.

Auf vorstehende kurz angedeutete Kunstanschauung gründet sich der folgende Plan dieser Schrift.

Der Angabe desselben lasse ich ein Bekenntniß Richard Wagner's vorangehen, welches ich der urtiefen Abhandlung „Ueber Staat und Religion“ (Ges. Sch. Bd. 8, S. 10 f.) entnehme. „Mit dieser Conception — nämlich der Dichtung des „Ring des Nibelungen“ — hatte ich mir unbewußt im Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden. Hier ist Alles durch und durch tragisch, und der Wille, der eine Welt nach seinem Wunsche bilden wollte, kann endlich zu nichts Befriedigenderem gelangen, als durch einen würdigen Untergang sich selbst zu brechen.“ Die eingestandene Wahrheit giebt Wagner a. a. O. S. 12 dahin an: eine richtige Erkenntniß der Welt belehrt uns, „daß das Wesen der Welt eben Blindheit ist, und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, sondern eben ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur soweit Licht und Erkenntniß verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses noth thut.“

Diese Weltansicht, welche der Intuition des Dichters unbewußt nach siegreicher Bekämpfung entgegengesetzter Einflüsse, z. B. der Hegel-Feuerbach'schen Richtung, aufgegangen, ist zugleich die des größten Philosophen unseres Jahrhunderts, Arthur Schopenhauer's, der, sich auf die Wahrheit in der Lehre Platon's und Kant's stützend, sie wissenschaftlich begründet hat.

Eine Darlegung dieser Weltansicht, welche den Willen für das all-einige Wesen der Dinge erklärt, und welche sich mit einem alten Ausspruche als Ἓν καὶ πᾶν, modern als „Willens-Monismus,“ welcher den Dualismus von Geist und Materie, Kraft und Stoff überwindet, bezeichnen läßt, kann hier ebensowenig erfolgen, wie die Erörterung des Verhältnisses der lügnerischen „Jetztzeit“ zu diesem ewig Wahren. —

Wir wenden uns zu der im Kunstwerke gegebenen ästhetischen Veranschaulichung der vom Dichter geschauten Wahrheit, und gliedern unsere Betrachtung, welche die Realisation des Schönheitsbegriffes in der Dichtung der ersten Scene des „Rheingold“ nachzuweisen versucht, in folgender Weise, das ὅλον πρότερον τῶν μερῶν immer vor Augen.

Die beiden sich aus der oben angedeuteten Kunstanschauung er-

gebenden Gesichtspuncte, unter denen ich die Dichtung der ersten Scene einmal als Auseinandersetzung des allgemeinen geistigen Gehaltes des Kunstwerkes, sodann als ästhetisches Gefüge an sich auffasse, ordnen die Betrachtung in zwei Haupttheile.

Der erste Haupttheil wird die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" als Exposition der Grundidee des „Ring des Nibelungen" zeigen.

Zu diesem Zwecke ist erstens, weil von dem einheitlichen Ganzen des Schaffens des Meisters ausgegangen werden muß, das geistige Band der Grundgedanken zu erfassen, welches die Wagner'schen Werke zu einer großen Einheit verknüpft. In dem organischen Zusammenhange der Grundideen wird die Idee des „Ring des Nibelungen" als eine vorwiegend ethische erscheinen.

Zweitens ist die Bedeutung dieser ethischen Idee für das sittliche Leben der Menschheit zu prüfen, und wird dieses in einer sich an Schopenhauer anschließenden philosophischen Erörterung geschehen.

Drittens ist die Art und Weise der Exposition dieser Idee in der ersten Scene des „Rheingold" zu betrachten, wobei namentlich die Vertheilung der einzelnen Momente der Grundidee auf die handelnden Personen sowie auf das Object der Handlung, und durch eine in den zweiten Haupttheil überleitende Darlegung der culturhistorischen Bedeutung der Wassermacht der wichtige Connex zwischen Ethik und Physik hervorgehoben werden wird.

Der zweite Haupttheil wird die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" als künstlerischen Organismus an sich zeigen.

Zu diesem Zwecke soll erstens die aus der Grundidee resultirende formelle Anlage der Scene in ihren symmetrischen Verhältnissen klar gestellt werden.

Zweitens werden die innerhalb dieser kunstgerechten Anlage und zwar proportional derselben sich entfaltende Handlung und deren Charaktere in ihren die Grundidee bergenden Keimen wie in ihrer organisch consequenten Entwickelung genau zu analysiren sein.

Unsere besondere Aufmerksamkeit wird sich drittens dem bislang noch wenig gewürdigten sprachlichen Ausdrucke widmen. Indem wir a) die Versform, b) die Bilder und Figuren, c) einige ausgewählte Wendungen erörtern, werden wir den Nachweis führen, daß in der

der Handlung und den Charakteren angemessenen vollendet schönen Sprache überall — ja selbst in den einzelnen Buchstaben [1]) — die Grundidee des Ganzen durchleuchtet.

Ich schließe die Einleitung mit dem Abweise des verbreiteten Vorurtheils, zu glauben, daß eine bis in die kleinste Einzelnheit zergliedernde Kritik den Eindruck des Kunstwerkes beeinträchtigen müsse.

Allerdings wird durch die Herausschälung der Grundidee sowie durch die abstract getrennte Betrachtung von Inhalt und Form das Kunstwerk zerbrochen, das concrete harmonische Ineinander von Gehalt und Form aufgehoben, und dieses Zerbrechen und Auseinandernehmen des Kunstwerkes ist fürwahr dem Kritiker selbst, der als künstlerischer Mensch nach der Erlösung aus der abstracten Kritik, nach dem concreten Kunstwerke sich sehnt, am meisten leid und peinlich.

Indeß ist solche peinlich genau zergliedernde Thätigkeit der Kritik gerade den größten Meisterwerken der Kunst zumal der Dichtkunst gegenüber durchaus nothwendig, soll anders ein wirkliches Verständniß erzielt werden.

Diese in der Sache begründete Nothwendigkeit zeigt sich schon äußerlich in einem Theile der umfangreichen Literatur, die wir über die Werke der großen griechischen Dichter, sowie über die Werke eines Dante, eines Shakespeare, eines Goethe haben, und namentlich in der Gegenwart in den zahlreichen neuen Classiker-Ausgaben mit Commentaren. [2]) Ich sage: sie zeigt sich in einem Theile dieser

[1]) Das klingt vielleicht übertrieben, ist aber wirklich so, wie ich beispielsweise durch den Nachweis der Bedeutung der Buchstaben „N" und „W" belege. Vgl. S. 95 u. ff.

[2]) Dasselbe gilt von den Meisterwerken der Musik und denen der bildenden Künste. Wer vermag ohne gründliches Studium in die Messen eines Paläſtrina, in die Fugen eines Bach, in die Opern-Partituren eines Gluck, Mozart, in die Symphonien eines Beethoven einzudringen? Wer wird ohne eingehende Betrachtung einen Kölner Dom, eine Laocoon-Gruppe, Gemälde eines Leonardo verstehen? Fürwahr, wenn man bedenkt, was schon dazu gehört, um nur Einzelheiten aufzufassen: z. B. die Haltung der Hände und Bücher bei Platon und Aristoteles auf Rafael's „Schule von Athen", die Construction der drei Horizonte auf der „Sixtinischen Madonna", oder nur die Teppichfalte der Holbein'schen Madonna, so wird man nicht ablassen, sich mit Ernst und Eifer den Kunstwerken zu widmen, zumal, wenn es die Hingabe an das Ganze gilt.

Literatur, weil die Kritik dem wahrhaft vollendeten Kunstwerke gegenüber nur als eine rein ästhetische d. h. den geistigen Gehalt und die diesen veranschaulichende Form darlegende nothwendig ist, denn die oft gehörte Forderung, das Kunstwerk solle auch ohne Commentar, für sich selbst, verständlich sein, ist richtig, wenn man sie als das Postulat auffaßt, daß das Kunstwerk von allen specifisch historischen, z. B. staatlichen, kirchlichen, conventionellen Motiven u. s. w. frei sein solle. Wagner's „Ring des Nibelungen" ist von solchen Motiven frei; er bringt einen rein menschlichen über Zeit und Raum erhabenen Gehalt in einer herrlich originalen deutschen Ausdrucksweise zu einer Darstellung, die auch für den erfreuend und verständlich ist, welcher z. B. von den nordischen Sagenkreisen u. A. gar nichts weiß. Ob ein solches geschlossenes „Auf sich selbst Beruhen", wie es Wagner's Bühnenfestspiel aufweist, von Dante's divina commedia, ja selbst von einzelnen Werken Goethe's, der nicht immer der Bezüge und Anspielungen auf Zeitgenossen und Zeitverhältnisse sich entschlagen konnte, prädicirt werden kann, habe ich hier nicht zu untersuchen.

Jedenfalls sind viele Commentare in solcher culturhistorischer und antiquarischer Richtung geschrieben worden, und diese halte ich vom ästhetischen Standpunkte aus wenn auch nicht für überflüssig, so doch nicht für nothwendig.

Jene Forderung ist dagegen unrichtig, wenn sie, wie häufig geschieht, auf die ästhetische Structur bezogen wird. Letztere kann weder im Einzelnen, noch, worauf das Meiste ankommt, als Ganzes ohne genau eingehende Betrachtung percipirt werden, denn der griechische Weise behält mit seinem Ausspruche Recht: *καλὸν ἐστι χαλεπόν.* Wir gehen an unsere schwere Aufgabe, indem wir der Mahnung Goethe's[1]) folgen: „bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe unerreichbare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurtheilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maaßstab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingetheilt ist." Mögen auch unsere Kräfte nicht ausreichen, die Aufgabe in einer für uns selbst befriedigenden Weise zu lösen, so hoffen wir doch, daß unsere Bemühung nicht fruchtlos ist.

[1]) Vgl. den vierten Brief in dem herrlichen Aufsatze Goethe's: „der Sammler und die Seinigen."

Das Schöne, das von seiner subjectiven Seite überhaupt nur in der Betrachtung existirt, kann durch exactes Zergliedern und langes Betrachten nur gefördert werden, aber es kommt auch darauf an, wer es betrachtet.

Eine wahrhaft objective Kritik thut dem Wohlgefallen am Schönen keinen Eintrag. Jede genauere Rechenschaft wird bei dem ächten Kunstwerke den ursprünglichen Eindruck nur verstärken, die Freude vertiefen, das Entzücken verinnerlichen.

Die wahre Schönheit bedarf zwar der Schonung, aber nicht der Beschönigung: sie ist stark genug, die Kritik zu ertragen. So behält das Gewitter seine erhabene Pracht, auch wenn wir den Verlauf desselben mit den nüchternen Augen eines Meteorologen beobachten, und nach wie vor reizt der Zauber blonden Haares, obgleich uns der Chemiker belehrt hat, es sei nur Schwefel und Wasserstoff.

I.

Die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold“ als Exposition der Grundidee des „Ring des Nibelungen.“

---

1. Der organische Zusammenhang der Grundideen in Wagner's Dramen.

Betrachtet man das gesammte veröffentlichte dramatisch-musikalische Schaffen Richard Wagner's, welches wie das eines jeden wahrhaft großen Künstlers ein Ganzes bildet und als solches aufzufassen ist, hinsichtlich des Zusammenhanges der den einzelnen Dichtungen zu Grunde liegenden Ideen, so zeigt sich ein fast planmäßiger Fortschritt, der sich im Allgemeinen charakterisiren läßt als eine Entwickelung vom Aeußern zum Innern, vom specifisch Zeitlichen zum Ewigen, d. h. zu dem für alle Zeiten der Existenz einer Menschheit Gültigen, kurz als eine Bewegung aus dem Scheine der Dinge heraus zum Wesen. Vor Allem prägt sich diese Wendung aus in dem Verhältnisse, welches bezüglich der Grundgedanken zwischen „Rienzi“, dem „Fliegenden Holländer“ und dem Complexe der übrigen späteren Werke besteht. Im „Rienzi“ bewegen wir uns auf dem Boden der Geschichte; Kämpfe des öffentlichen Lebens, wie sie im Staate, in der Kirche, und in dem Gegensatze dieser beiden Mächte ihren Grund haben, werden uns vorgeführt; wir sehen, wie der Held selbst, mehr Mensch als Staatsmann, seinem rein menschlichen Gefühle des Mitleides, welches sich mit politischer Klugheit nicht verträgt, zum Opfer fällt. Diesem Boden, auf dem der edle Volkstribun mit seinem Freiheitsideale zu Grunde gehen mußte, sind wir im „Fliegenden Holländer“ entrückt. Nicht mehr wirklich, sondern nur symbolisirt hören wir das Toben der Wogen der Geschichte. Der bleiche Seemann sehnt sich aus den Stürmen des Lebens heraus in den Hafen des Daheims, der Familie, und als ihm dieses ersehnte Glück von der rauhen Wirklichkeit versagt wird, schwingt er sich mit Senta,

dieser herrlichsten Gestalt ewig weiblicher Treue, empor zu dem Reiche, wo die reinen Formen wohnen, zu der wahrhaften Wirklichkeit. Aus diesem Himmel leuchtet im strahlenden Glanze die Sonne, um welche die Gedankensterne der späteren Werke Wagner's kreisen: das Urbild des Menschen. Aus dem öffentlichen Leben heraus durch die Familie hindurch zum Menschen, das ist die Richtung, in der sich Wagner's Schaffen bewegt, eine Bewegung von der Peripherie zum Centrum, von der Schaale des Lebens zum Kerne. Man hat dieser Richtung, welche von außen angesehen als Abwendung von der Geschichte zum Mythos erscheint, den Vorwurf gemacht, daß sie die historischen Mächte unterschätze, daß sie durch zu geringe Berücksichtigung des von den geschichtlichen Verhältnissen in unerschöpflicher Fülle dargebotenen Reichthums sich selber schade, einem leeren nicht realisirbaren Ideale nachhänge, u. dgl. m. Dieser Vorwurf ist bereits wiederholt zurückgewiesen worden, und zwar in schlagendster Weise.[1] Hier sei in Betreff desselben nur Folgendes bemerkt. Die Richtung, wie sie sich in den leitenden Ideen der Wagner'schen Schöpfungen kundgiebt, läßt sich in einem gewissen Sinne allerdings mit dem meistens tadelnden Ausdrucke „Weltflucht" bezeichnen. Diese Weltflucht ist aber nicht das Resultat einer theilnahmlosen auf Blasirtheit beruhenden oder aus sonstiger falscher Lebensauffassung stammenden quietistischen Abwendung von der Welt, sondern einer in Kämpfen errungenen *Weltüberwindung*, und insofern nicht *Weltflucht*, sondern ein siegreiches Verlassen der Oberfläche der ihrem Wesen nach begriffenen Erscheinungen behuf ungestörter Einkehr in ein innere Welt, welche wahrer ist als die äußere.

Diese Richtung gräbt nach den Wurzeln des Seins. Indem sie die Fundamente alles Lebens in vollendeter äußerer Form für die Anschauung bloslegt, erfüllt sie die höchste Aufgabe, welche die wahre Kunst bei allen Völkern zu allen Zeiten gehabt hat: die Perception der ewigen Ideen zu erleichtern, den Sinn für das Wesentliche, Substantielle, Bleibende in den Dingen zu schärfen.[2] Zumal

[1] Vgl. z. B. Franz Brendel. Die Musik der Gegenwart. 1854. S. 231 ff., S. 242; auch S. 183 ff.

[2] Wie dieser Aufgabe, welche nur in einer allen Kunstgesetzen entsprechenden streng organischen Form gelöst werden kann, selbst die scheinbar eine andere Aufgabe erfüllende Baukunst gerecht zu werden vermag, erörtert mit tiefem Ver-

müssen in einer Zeit, wie der unsrigen, in welcher vorzugsweise die Außenseiten und Conventionen des Lebens ausgebildet sind, in welcher die äußeren Eindrücke nach Zahl und Stärke das Uebergewicht haben, in welcher überhaupt das Aeußere in einer solchen Fülle und theilweise in so hoher Vollendung auf uns eindringt, daß bei den meisten Menschen das innere Leben in entsprechender Weise nicht nachkommen kann, vielmehr zurücktritt, und daß somit die Auffassung der ewigen Ideen erschwert ist, in einer so beschaffenen Zeit, sage ich, müssen diese Ideen nachdrücklicher als früher hervorgehoben, reiner und prägnanter denn je herausgestellt werden. Für eine solche klare und durchsichtige Formwerdung der Ideen empfiehlt sich dem denkenden Künstler der Mythos schon an und für sich; in Bezug auf die musikalische Tragödie aber wird die Wahl desselben unter Ausschluß rein geschichtlicher Stoffe geradezu gefordert aus Gründen, deren überzeugende Darlegung Wagner selbst — namentlich in seiner Schrift „Oper und Drama" — gegeben hat, auf die als eine trotz aller Opposition bewährt gefundene hier nur verwiesen zu werden braucht.

Obgleich somit alle tragischen Werke Wagner's mit Ausnahme des „Rienzi" ihren Stoff aus dem Sagengebiete entnommen haben, so läßt sich deswegen denselben doch nicht der Vorwurf des Mangels an historischem Sinne machen.

Im Gegentheil kann man behaupten — und es ist dies auch schon von Freund und Feind geschehen —, daß „Tannhäuser" und „Lohengrin" (von den „Meistersingern", in welchen wir ein vortreffliches Spiegelbild eines Theiles deutschen Lebens in Ritter-, Sänger- und Bürgerthum zur Zeit des Hans Sachs besitzen, wird hier als von einem im Uebrigen frei erfundenen komischen Sujet abgesehen), musterhafte historische Darstellungen enthalten, in denen die betreffenden Zeitabschnitte mit großer geschichtlicher Treue idealisirt wiedergegeben sind. Man muß sich aber hüten, in diesen Reproductionen, so sehr sie uns auch in den Tagen eines über manche Erwartungen hinaus wahrhaft kaiserlich entwickelten nationalen Lebens anheimeln mögen, das Wesentliche zu sehen. Das Wesentliche dieser Dichtungen ist und bleibt ihr von aller specifisch geschichtlicher

---

ständniß der manchem Fach-Aesthetiker auch in einzelnen Kunstfragen überlegene Arthur Schopenhauer. Vgl. „Die Welt als Wille und Vorstellung." 3. Auflage, 1859. Erster Band, § 43, S. 251—257.

Zeit unabhängiger rein menschlicher Gehalt. Dieser ist es, der das öffentliche Leben immer mehr zurückdrängt; während im „Tannhäuser" und „Lohengrin" kirchliche wie staatliche Formen noch sichtbar mindestens äußerlich in die Handlung eingreifen, treten sie im „Tristan" und in den „Meistersingern" mehr zurück, und verschwinden (wenigstens was ihre geschichtliche Ausgestaltung betrifft) im „Ringe des Nibelungen" vollständig. Will man das Verhältniß zwischen den Grundgedanken dieser Werke kurz charakterisiren, so läßt sich im Allgemeinen sagen, daß der Mensch im „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan" vorwiegend in seiner metaphysischen Natur, in den „Meistersingern" vorwiegend in seiner künstlerischen, und im „Ringe des Nibelungen" vorwiegend in seiner ethischen Natur dargestellt wird; denn in den zuerst genannten drei Schöpfungen prävalirt das vorzugsweise metaphysische Problem des auf dem Geschlechtsunterschiede beruhenden Gegensatzes von Geist und Sinnlichkeit, oder objectiv ausgedrückt von Gedanke und Wirklichkeit, indem die drei Gestalten dieses Dualismus so zum Ausdruck kommen, daß im „Tannhäuser" das Vorherrschen des sinnlichen, im „Lohengrin" das Ueberwiegen des geistigen Elementes, und im „Tristan" die unmittelbare (d. h. nicht die im Hegel'schen Sinne sogenannte höhere mittelbare) Einheit der Kräfte in der Liebe gezeichnet ist; die „Meistersinger" stellen den Menschen als Künstler dar, und normiren namentlich das Verhältniß der beiden Hauptfactoren aller künstlerischen Thätigkeit: der aus Naturanlage entspringenden freien schöpferischen Phantasie und des durch Ausbildung zu beherrschenden strengen Regel-Apparates der Technik; im „Ringe des Nibelungen" endlich treten hauptsächlich die großen Mächte hervor, welche in der sittlichen Welt die Hauptrolle spielen, Liebe und Egoismus. Der Widerstreit dieser beiden Mächte ist die dem „Ringe des Nibelungen" zu Grunde liegende Idee, deren organische Beziehung zu den Grundgedanken der früheren Schöpfungen Wagner's durch vorstehende Entwickelung klar geworden sein wird. [1]) — Ganz im Allgemeinen kann man

---

[1]) Es versteht sich von selbst, daß die Grundidee aus anderen Gesichtspunkten mit gleichem Rechte anders gefaßt werden kann. So ließe sich z. B. sagen, das Bühnenfestspiel stelle die Macht der Scheinwahrheit dar (Gold als das faßbare Abbild des Scheines), welche aller Orten verbreitet zuweilen selbst die Weisesten

behaupten, daß sich die Ausführung dieser Idee in der Weise auf die vier Dramen des Bühnenfestspieles vertheilt, daß vorzugsweise im „Rheingold" das Object des Egoismus, in der „Walküre" das Object der Liebe, in „Siegfried" das Subject dieser Mächte, und in der „Götterdämmerung" das Resultat des Widerstreites derselben zur Darstellung gelangen. [1]) — Die Exposition des Conflictes zwischen Liebe und Egoismus ist in der ersten Scene des „Rheingold" enthalten; allerdings nicht die volle Exposition, diese bildet das ganze Vorspiel „Rheingold", an dessen Schluß erst der endliche Ausgang des Conflictes, der Sieg der Liebe über den Egoismus eine deutliche Vorbildung gewinnt, wie sie sich in der Handlungsweise Wotan's äußert:

„Zu uns Freia!
du [2]) bist befreit:
wiedergekauft
kehr' uns die Jugend zurück! —
Ihr Riesen nehmt euren Ring!"

---

zu berücken vermag; oder es veranschauliche die Unbeständigkeit des Glückes und den fortwährenden Wechsel der Erscheinungen; oder es schildere das Verhältniß des Menschen zum Besitze; oder es enthalte die Lehre von der Erbsünde und dem stetigen Fortwuchern des Bösen u. s. w. Mit Rücksicht jedoch auf die in der ersten Scene des „Rheingold" enthaltene Exposition, sowie auf den Hauptinhalt der anderen Theile des ganzen Kunstwerkes dürfte die in der obigen Fassung versuchte Präcisirung der Grundidee den Vorzug verdienen.

[1]) Deuten in diesem allgemeinen Sinne die Titel der vier Dramen die einzelnen Momente der ethischen Idee des Kunstwerkes an, so nennen sie uns von einem anderen Gesichtspunkte aus betrachtet die Grundlagen aller Entwickelung auf dem Erdplaneten: Rheingold das Flüssig-Feste, die Materie; Walküre und Siegfried, Weib und Mann; Götterdämmerung die Liebe. Durch die Malerei kann man denselben Gedanken in analoger Weise in der Sixtinischen Madonna von Rafael verwirklicht sehen, wenn man sich unter Beiseitelassung aller specifisch religiösen und zeitlich geschichtlichen Auffassungen, wie sie gewöhnlich am nächsten liegen, in dieses Bild vertieft. Dem rein objectiv sub specie aeterni schauenden Auge kann der wolkige Untergrund die Materie, Barbara das Weib, Sixtus den Mann, und Maria mit dem Kinde die Liebe repräsentiren.

[2]) Indem ich das „du" mit kleinem Anfangsbuchstaben schreibe, folge ich der 1863 bei J. J. Weber in Leipzig erschienenen Ausgabe der Dichtung des „Ring des Nibelungen", S. 87. In den „Gesammelten Schriften und Dichtungen" Bd. 5, S. 344 hat das „du" einen großen Anfangsbuchstaben.

Im Folgenden soll jedoch die Exposition des Grundgedankens nur insoweit erörtert werden, als sie in der ersten Scene des „Rheingold“ realisirt ist. Zuvor einige Worte über die Bedeutung des Grundgedankens.

2. Die Bedeutung der Grundidee im „Ring des Nibelungen.“

Alle Handlungen der Menschen lassen sich in ihren letzten Motiven auf Liebe (in weitester Bedeutung: Gemeinsinn) und auf Selbstsucht zurückführen. Wie wenig dieses auf den ersten Blick einleuchten mag, so ist es doch in allen Ethiken und Morallehren, wenn auch oft nur indirect und unter mannigfaltigen Modificationen, anerkannt. Ferner läßt sich, wenn auch nicht principiell so doch als Regel mit derselben Sicherheit behaupten, daß Liebe, Mitgefühl, Gemeinsinn (oder wie man es sonst bezeichnen will) die Quelle der guten, Selbstsucht die Quelle der schlechten Handlungen ist, eine Regel, die Ausnahmen nicht ausschließt, so daß unter Umständen viel Gutes der Selbstsucht seine Entstehung verdanken — d. h. rein objectiv betrachtet, dem selbstsüchtig handelnden Subjecte wird es als Gutes nicht zu imputiren sein — und umgekehrt viel Schlechtes durch einen falsch verstandenen und unrichtig angewandten Gemeinsinn verschuldet werden kann. Diese ethische Doctrin hat den für die Wissenschaft sehr erheblichen Vortheil einer sicheren metaphysischen Begründbarkeit, wie sie zuerst Arthur Schopenhauer, gestützt auf die von Kant demonstrirte Lehre [1]) von der Idealität des Raumes und der Zeit (eine Lehre, die trotz aller Einwendungen gewisser Philosophieprofessoren und Materialisten wahr bleiben wird), nachgewiesen hat. Weder die Stoa und Aristoteles, noch Spinoza und Kant haben ihren Moralprincipien ein für den Verstand unumstößliches metaphysisches Fundament zu geben gewußt. Arthur Schopenhauer ist der Erste, welcher die Ethik in einen solchen Zusammenhang mit der Metaphysik gebracht hat, daß diese letztere jene wirklich auch dem Verstande gegenüber begründet, während bei den anderen Philosophen theils die Verbindung von Ethik und Metaphysik überhaupt eine mehr oder weniger lockere ist, theils die An-

[1]) Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft. Ausgabe von Kirchmann. Berlin. 1868. Der transcendentalen Elementarlehre erster Theil. S. 71—99.

erkennung der sittlichen Principien von sehr relativen subjectiven Momenten — heißen diese nun sogen. Lebensklugheit, Postulate der praktischen Vernunft, Pflichtbewußtsein, moralisches Gefühl, Gewissen oder sonst wie — abhängig gemacht ist, also einem in der unbedingte Objectivität anstrebenden Wissenschaft mindestens incompetenten und meistens sehr verdächtigen Forum überwiesen wird. Schopenhauer's metaphysische und rein rationelle Begründung jenes ethischen Princips lautet in Kürze:

Was den Willen der Menschen bewegt, ist allein Wohl und Wehe im weitesten Sinne der Worte genommen; daher müssen alle Handlungen eine Beziehung auf Wohl und Wehe haben. Hienach giebt es drei Grundtriebfedern der menschlichen Handlungen: erstens Egoismus, der das eigene Wohl will; zweitens Mitleid, welches das fremde Wohl will; drittens Bosheit, die das fremde Wehe will. Aus dem Egoismus entspringen zum Theil moralisch indifferente (vgl. das oben Gesagte), zum Theil moralisch verwerfliche Handlungen; aus dem Mitleide entspringen die Handlungen von ächtem moralischen Werth; aus der Bosheit gehen die moralisch verwerflichen Handlungen hervor. (Die Bosheit, die zunächst fremdes Leid bezweckt, läßt sich aber insofern auf den Egoismus zurückführen, als der Boshafte, Grausame sich durch seine Handlung mehr oder weniger eine Befriedigung zu verschaffen sucht, so daß die Hauptmotive aller menschlichen Handlungen im Grunde Egoismus und Mitleid sind.)[1]) — Das Mitleid ist die unmittelbare Theilnahme zu-

[1]) Sowohl die von den Philosophieprofessoren (z. B. von Rosenkranz, Seydel, Noack, Bona Meyer, Zeller, Harms, Zange, u. A.) auf dieses Schopenhauer'sche Princip des Mitleidens gemachten Angriffe, welche wohl schon mit Rücksicht auf ihre Quelle für aufrichtig und tief denkende nicht erwähnens- geschweige eingehenswerth sind, als auch die von ehrlicherer Seite aus (vgl. z. B. David Strauß, der alte und der neue Glaube. Leipzig. 1872. S. 234 f., und Wilhelm Tobias, die Grenzen der Philosophie. Berlin. 1875, S. 329 ff.) versuchten Widerlegungen erweisen sich ernster und genauer Prüfung gegenüber als verfehlt. — Daß dagegen der geistvolle Verfasser von „die Welt als Entwickelung des Geistes" in dem „culturfördernden" Schopenhauer'schen Principe des Mitleidens einen bedeutenden „ethischen Fortschritt der Menschheit" anerkennt, constatire ich mit Freuden. (Vgl. Ludwig Noiré, der monistische Gedanke. Eine Concordanz der Philosophie Schopenhauer's, Darwin's, R. Mayer's und L. Geiger's. Leipzig. 1875. S. 232—238.) Als ein Beispiel dafür, wie auch bei Beurtheilung des

nächst am Leiden eines Anderen und dadurch an der Verhinderung und Aufhebung dieses Leidens. „Dieses Mitleid ganz allein ist die wirkliche Basis aller freien Gerechtigkeit und **aller** ächten Menschenliebe; nur sofern eine Handlung aus ihm entsprungen ist, hat sie moralischen Werth, und jede aus irgend welchen anderen Motiven hervorgehende hat keinen.“ Demgemäß wird ein Mensch, der vermöge seines Charakters den Bestrebungen Anderer nicht gern hinderlich, vielmehr soweit er kann förderlich, der also Andere nicht verletzt, vielmehr ihnen nach Kräften Hülfe leistet, mit Recht in dieser Rücksicht ein guter, und umgekehrt der, welcher Anderen seinen Beistand versagt und Schaden zufügt, mit Recht ein schlechter Mensch genannt. Gehen wir hier auf das Wesentliche zurück, so finden wir, daß der gute Mensch weniger einen Unterschied zwischen sich und Anderen macht, als der schlechte, dem zwischen seinem Ich und der übrigen Welt eine weite Kluft ist und dessen Maxime lautet: Pereat mundus, dum ego salvus sim.

„Es fragt sich jetzt, ob die .... Auffassung des Verhältnisses zwischen dem eigenen und dem fremden Ich, welche den Handlungen des guten Charakters zu Grunde liegt, eine irrige sei und auf einer Täuschung beruhe, oder ob dies vielmehr der Fall der entgegengesetzten Auffassung sei, auf welcher der Egoismus ... fußt?“ Für die Beantwortung dieser Frage gewährt einzig und allein die Metaphysik der Ethik eine sichere Grundlage; denn empirisch genommen könnte einerseits die dem Egoismus zum Grunde liegende Auffassung bei der erfahrungsmäßigen Verschiedenheit des Raumes, welche die Menschen trennt, als eine streng gerechtfertigte, andererseits das Mitleid als durch eine augenblickliche Täuschung der Phantasie entstanden erscheinen, indem wir uns an die Stelle des Leidenden versetzen und nun in der Einbildung seine Schmerzen an unserer Person zu leiden wähnen.

Diese der vulgären sinnlichen Anschauung der Menschen geläufigen jede Ethik untergrabenden Irrthümer zerstört die Metaphysik mittelst

jetzigen Kampfes zwischen Staat und Kirche der Einfluß der Schopenhauer'schen Lehre in Betracht gezogen, wenn auch nicht gewürdigt wird, sei aus der großen Zahl der bedeutenderen diesbezüglichen Schriften nur hervorgehoben Constantin Rößler's Werk: Das deutsche Reich und die kirchliche Frage. Leipzig. 1876. S. 53 ff., S. 299 ff.

der durch Kant bewiesenen Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit. Nach dieser Lehre sind Raum und Zeit, auf welchen allein die Vielheit und numerische Verschiedenheit der Wesen beruht, die Formen unseres eigenen Anschauungsvermögens, und „gehören diesem, nicht den dadurch erkannten Dingen an, können also nimmermehr eine Bestimmung der Dinge an sich selbst sein; sondern kommen nur der Erscheinung derselben zu, wie solche in unserem, an physiologische Bedingungen gebundenen Bewußtsein der Außenwelt allein möglich ist. Ist aber dem Dinge an sich, d. h. dem wahren Wesen der Welt, Zeit und Raum fremd; so ist es nothwendig auch die Vielheit: folglich kann dasselbe in den zahllosen Erscheinungen dieser Sinnenwelt doch nur Eines sein, und nur das Eine und identische Wesen sich in diesen allen manifestiren ......"

„Diese Lehre, daß alle Vielheit nur scheinbare sei, daß in allen Individuen dieser Welt, in so unendlicher Zahl sie auch, nach und neben einander sich darstellen, doch nur eines und dasselbe, in ihnen allen gegenwärtige und identische, wahrhaft seiende Wesen sich manifestire, diese Lehre ist .... von jeher dagewesen." Sie ist die Hauptlehre des ältesten Buches der Welt, der heiligen Veden; sie lag der Weisheit des Pythagoras, der Philosophie der Eleatischen Schule, sowie der Neuplatoniker zum Grunde; im 9. Jahrhundert sehen wir sie durch Scotus Erigena in die Ausdrücke der christlichen Religion gekleidet; im Jahre 1600 erlitt Jordanus Brunus für diese Wahrheit zu Rom den Märtyrertod auf dem Scheiterhaufen; unter den Mohammedanern finden wir die Lehre als begeisterte Mystik der Sufis wieder; Spinoza's Name ist mit ihr identificirt, und in unserem Jahrhundert hat sie Schelling mit einigen Variationen abgespielt. Aber erst Schopenhauer hat diese Wahrheit vom Ἑν καὶ παν, welche, wie er sagt, zu allen Zeiten der Spott der Thoren und die endlose Meditation der Weisen war, zur metaphysischen Basis der Ethik gemacht, indem er aus jener genannten Lehre Kant's die Folgen zog: „Gehört demnach die Vielheit der bloßen Erscheinung an, und ist es Ein und dasselbe Wesen, welches in allem Lebenden sich darstellt, so ist diejenige Auffassung, welche den Unterschied zwischen Ich und Nicht-Ich aufhebt, nicht die irrige: vielmehr muß die ihr entgegengesetzte dies sein." Hienach trifft die praktische Weisheit, das Recht- und Wohlthun, im

Resultat genau zusammen mit der tiefsten Lehre der am weitesten gelangten theoretischen Weisheit; indem sich so alle Handlungen des Mitgefühls — wenn auch dem Handelnden selbst meistens unbewußt — auf eine richtige, alle Handlungen des Egoismus dagegen auf eine falsche metaphysische Erkenntniß des Weltwesens stützen, so hat damit das philosophische Denken das Recht, jene als gut, diese als schlecht zu bezeichnen. Auf diese Weise und Art hat Schopenhauer ein von der schwankenden sittlichen Lebensansicht, dem subjectiven Gewissen, den Pflicht- und anderen Gefühlen der Einzelnen unabhängiges rein objectives Kriterium für den moralischen Werth resp. Unwerth der menschlichen Handlungen aufgestellt, in der Ethik in dieser Beziehung das einzig mögliche Kriterium, welches vor dem in objectiver Wissenschaft ausschließlich competenten Forum der höchsten Vernunft zu Recht besteht und bestehen bleiben wird.[1])

Hienach wird die tiefe Bedeutung erhellen, welche diese Grundidee des Widerstreites von Liebe und Egoismus für das sittliche Leben der Menschheit hat.

Sehen wir, wie diese Idee in der ersten Scene des „Rheingold" exponirt wird.

3. Die Art und Weise der Exposition der Grundidee in der ersten Scene des „Rheingold".

Der Inhalt der auf dem Grunde des Rheines spielenden Scene ist kurz folgender:

Die drei Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Floßhilde bewachen, um ein in der Mitte der Bühne befindliches Riff schwimmend, das auf diesem Riffe liegende Rheingold. — Aus einer finsteren Schlufft naht sich der Nibelung Alberich und sucht eine der Rheintöchter zu erhaschen. Von dieser vergeblichen Jagd wird Alberich's Aufmerksamkeit abgelenkt durch den in Folge Sonnenschein's sich entzündenden strahlenden Glanz des Goldes.

Nachdem Alberich von den Mädchen erfahren:

---

[1]) Vgl. hiezu Arthur Schopenhauer, die beiden Grundprobleme der Ethik. Zweite Auflage. Leipzig. 1860. Ueber die Grundlage der Moral, S. 107—275, und daraus namentlich den letzten Abschnitt § 22.

„Der Welt Erbe
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maßlose[1]) Macht ihm verlieh'.",

und

„Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold.",

verflucht er die Liebe, entreißt dem Riffe das Gold und verschwindet mit demselben in der Tiefe.

Schon diese kurze Inhaltsangabe genügt, um die Exposition der Idee in ihren Grundzügen erkennen zu lassen: Subject des Conflictes zwischen Liebe und Egoismus ist Alberich, Object der Liebe die Rheintöchter, Object des Egoismus das Gold. —

In Alberich äußern sich die beiden Mächte in ihrer rohesten unentwickeltsten Form: die Liebe als niedrige Sinnlichkeit, der Egoismus als gemeine Goldgier. Dieser unentwickelten Form entspricht eine fast völlige Confundirung der überhaupt sich gegenseitig keineswegs ganz ausschließenden Triebe: die Liebe ist hier auf der untersten Stufe ihrer Entstehung als bloße Sinnlichkeit egoistisch, und der Egoismus als Goldgier erhält durch die Reflexion Alberich's:

„Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?"

---

[1]) Zum Worte „maaßlos", welches in der hier citirten Ausgabe von 1863 S. 18 mit einem a gedruckt ist, sei bemerkt, daß dasselbe in den Ges. Sch. V. S. 273, sowie im Clav. Ausz. S. 39, der richtigen von Wagner in seinen Werken stets beobachteten Schreibweise entsprechend, mit zwei a geschrieben steht. Es finden sich überhaupt zahlreiche Abweichungen in den verschiedenen Ausgaben der Dichtung; so hat z. B der Clav. Ausz. S. 40 in dem oben citirten: „Nur wer der Minne Macht versagt" statt „versagt" entsagt, was wegen des parallelen Wortes „verjagt" störend ist. Hier stimmen übrigens die Ges. Sch. V. S. 274 mit der Ausgabe von 1863 überein.

einen wenn auch noch so entfernten Bezug zur Liebe. In der weiteren Entwickelung des Kunstwerkes werden uns beide Triebe an anderen Personen in den verschiedenartigsten Gestaltungen und Nüancen gezeigt und zwar im Großen und Ganzen in einer solchen Reihenfolge, daß sich darin die allmähliche Cultivirung und Veredelung jener Triebe kund gibt. Die niedere oder höhere Beschaffenheit der Liebe entspringt aus dem Grade der Individualisation der Wahl ihres Objectes. Dem lüsternen Nibelung ist es gleichgültig, welche der Rheintöchter ihm erliegt; in ihm tritt der Geschlechtstrieb ohne die Richtung auf ein bestimmtes Individuum hervor:

„Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!"

und

„Fing' eine diese Faust!"

In einer sich über diese niedrigste Stufe um etwas erhebenden Sinnlichkeit ist Wotan befangen, welcher etwas mephistophelisch die Schönen ein für allemal im Plural denkt und in seinen erotischen Neigungen fast dem griechischen Obergotte ähnlich gewesen zu sein scheint, zum Verdruß seiner strengen Gemahlin Fricka, welche ihm vorhält:

„O, was klag' ich
um Ehe und Eid,
da zuerst du selbst sie versehrt!
Die treue Gattin
trogest du stets:
wo eine Tiefe,
wo eine Höhe,
dahin lugte
lüstern dein Blick,
wie des Wechsels Lust du gewänn'st,
und höhnend kränktest mein Herz!"

(„Die Walküre." Zweiter Aufzug. S. 133.[1]) Vgl. auch

[1]) Die Citate beziehen sich auf die 1863 bei J. J. Weber in Leipzig erschienene Ausgabe der Dichtung des „Ring des Nibelungen."

dazu „Das Rheingold.“ Zweite Scene. S. 24, 25 und „Die Walküre.“ S. 142 ff.)

Von geringerer Latitüde und weniger beweglich sind die sinnlichen Regungen der Riesen Fasolt und Fafner, welche von Wotan, als bedungenen Lohn für den Bau der Götterburg, Freia begehren. Fasolt spricht zu Wotan:

„Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns armen wohne: —
und . . . . .“ Vgl. S. 30. und S. 82 ff.

In der Aussicht auf Gold ziehen sie dieses dem Weibe vor, obwohl Fasolt es später (vgl. S. 78 und 79) bereut, und entscheiden somit den Conflict in ähnlicher Weise wie Alberich. — Hunding und Sieglinde bieten uns das Bild einer Zwangsehe dar, welche Unliebende eint (vgl. S. 104 ff.), während zwischen Gunther und Brünnhilde, wie zwischen Siegfried und Gutrune, Conventionsehen abgeschlossen werden (vgl. S. 351 ff.). Diese Ehen sind naturgemäß nicht von langer Dauer. — Der Liebe zwischen Siegmund und Sieglinde (I. Aufzug der Walküre) ist durch den höchsten Grad der Individualisation der Wahl jede niedrige Sinnlichkeit benommen. Eine concentrirteste Leidenschaft bricht hier unter dem Drucke einer aufgezwungenen Vermählung mit doppelter Kraft hervor und führt aus tiefster unbewußter Nöthigung zur Geschwisterehe. Ein in Natur und Sitte wohl begründetes (aber keineswegs bei allen Völkern sich findendes)[1]), Verbot ist dadurch verletzt, und das frevelnde Paar ent-

[1]) An dieser Stelle mag mir eine Bemerkung gestattet sein, welche zwar prima facie als mit meinem Thema in keiner Verbindung stehend unorganisch und daher überflüssig erscheint, dennoch aber insofern einen Bezug zur ersten Rheingoldsscene hat, als sie zugleich geeignet sein dürfte, über den auch dieser Scene gemachten Vorwurf der Unsittlichkeit, auf den ernstlich widerlegend einzugehen Künstler wie Kunstwerk beleidigen hieße, einiges Licht zu verbreiten.

Die sittliche Entrüstung, welche hier bis zu einem gewissen Grade berechtigt ist, geht zu weit, wenn man, wie dies mehrfach geschehen ist, auf die Darstellung des Ehebruchs und der Geschwisterehe einen Tadel für unser Kunstwerk zu begründen versucht. Ein solcher Versuch zeugt zunächst im Allgemeinen von

geht seiner Strafe nicht (Vgl. S. 153 ff.). Die Natur aber erkennt gleichsam die Allgewalt wahrer Leidenschaft an; sie segnet den Bund dadurch, daß sie demselben, — wie der Ehe des Oedipus mit seiner Mutter Jokaste eine Antigone, — einen Siegfried entsprossen läßt. (Vgl. dazu Shakespeare's König Lear Act. 1. Sc. 2.) Es ist das Princip der freien Selbstbestimmung, welches Siegmund und Sieglinde in

---

einem ästhetischen Standpunkte, auf dem das Aesthetische mit dem Moralischen confundirt wird. Dieser Standpunkt ist aber durch die Entwickelung der Kunstwissenschaft als ein völlig unhaltbarer nachgewiesen. Im tiefsten Grunde ist ja allerdings die Idee des Schönen mit der Idee des Guten identisch; dieser Identität wird jedoch in der Realisation der Ideen eine Grenze gesetzt, welche sich für den Begriff des Schönen namentlich in dem Requisite äußerer Formvollendung manifestirt. Schon Aristoteles machte gegen den Begriff der καλοκαγαθία der Sokratiker und gegen den Satz der Cyniker: „Nur das Gute ist schön" mit Recht geltend: τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον, und als im vorigen Jahrhundert diese ethisirende Richtung in der Aesthetik in Männern wie Sulzer, Moses Mendelssohn, Moritz u. A. wieder hervortrat, wurde sie von Winckelmann und Lessing bekämpft, und zwar mit einem Erfolge, den die moderne Aesthetik, welche das Verhältniß des Aesthetischen zum Ethischen noch tiefer entwickelte, im Wesentlichen bestätigt hat.

In Beziehung auf dieses Problem, welches gründlich zu erörtern hier nicht Raum ist, sei nur noch erinnert an das Wort Grillparzer's (aus den „Aesthetischen Studien." 9ter Band der Ges. W.): „Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz aus dem wirklichen Leben entfernt hält." In den Poesien aller Völker finden wir Darstellungen sowohl des Ehebruchs als unerlaubter Geschwisterliebe, welche wenn auch in einigen so doch keineswegs in allen Fällen ästhetisch tadelnswerth sind. Bezüglich des Ehebruchs verweise ich auf Rötscher, die Wahlverwandtschaften von Goethe in ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung, ihrem sittlichen und künstlerischen Werthe nach entwickelt Abhandl. zur Philos. d. Kunst. 2. Abth. Berlin. 1838; und auf Rosenkranz, die poetische Behandlung des Ehebruchs, in den Studien, erster Theil: Reden und Abhandlungen zur Philos. und Literatur. 1839. S. 56—90. Eine moralisch verwerfliche Geschwisterliebe kommt in den verschiedensten Gestaltungen und Modifikationen vor: u. A. z. B. in Speron Speroni's „Canace", in Gellert's „Schwedischer Gräfin", Reinhold Lenz' „der neue Menoza", Lessing's „Nathan", Schiller's „Braut von Messina", Goethe's „Geschwister", Byron's „Manfred". Vgl. auch die Schriften Gustav Kühne's, Braun von Braunthal's u. s. w. — Zweitens zeugt aber auch dieser Tadel, was im Besonderen die Geschwisterehe angeht, von einer Nichtbeachtung der im vorliegenden Falle obwaltenden relativ entschuldigenden Umstände, zu denen z. B. gehört, daß hier die Geschwisterschaft auf der Vaterschaft eines Gottes beruht, daß die Geschwister nicht miteinander aufge-

Ansehung der Liebe durchführen. Dieses Princip der freien Subjectivität ist von größter allgemeiner Tragweite, es beherrscht die moderne Menschheit, welche es seit der deutschen Reformation in der Kirche, seit der französischen Revolution im Staate acceptirt hat. —

Die Liebe in ihrer reinsten Schönheit und höchsten Majestät offenbaren uns Siegfried und Brünnhilde. Die Schlußscene des „Siegfried", welche die Erweckung der auf einer von Feuer umloderten Felsenhöhe schlafenden Brünnhilde enthält, ist eine in ihrer Art unvergleichliche Darstellung der Liebe, in einer Poesie, wie sie noch in keiner Sprache lautgeworden. Der Trieb erscheint hier zwar in seiner vollsten Gluth, wird aber durch eine geniale Be-

wachsen u. s. w., hierüber (vgl. Felix Calm a. a. O. S. 460, welcher ebenfalls den Abscheu mancher Kritiker in diesem Punkte nicht theilt); anders ist das auch ästhetisch zu verurtheilende Verhältniß der Geschwister in der zuerst genannten italienischen Tragödie, in welcher Macareo und Canace von Anfang an um ihre Geschwisterschaft wissen, vgl. Klein, Geschichte des Drama's. Fünfter Band. S. 306, 310 ff. — Drittens bekundet eine solche zu weit getriebene sittliche Entrüstung einen Mangel an Einsicht in die Relativität des Moralgesetzes, beruhe derselbe nun auf absichtlichem Ignoriren, oder auf Unkenntniß der geschichtlichen Thatsachen, von denen ich nur anführe: die Geschwisterehen in Aegypten, *νομοθετῆσαι δέφασι τοὺς Αἰγυπτίους παρὰ τὸ κοινὸν ἔθος τῶν ἀνθρώπων γαμεῖν ἀδελφὰς διὰ τὸ γεγονὸς ἐν τούτοις τῆς Ἴσιδος ἐπίτευγμα* (Diodoros *βιβλιοθήκη ἱστορική* I. 27), namentlich auch im ptolemäischen Königshause mit seinen Philadelphen; in Griechenland, Corn Nep. Cimon 1: Habebat (Cimon) autem in matrimonio sororem germanam suam nomine Elpinicen, non magis amore, quam more ductus. Namque Atheniensibus licet eodem patre natas uxores ducere. — Bastian, die Rechtsverhältnisse bei verschiedenen Völkern der Erde. 1872. S. 173, berichtet: „In Baghirmi kommt bei den Fürsten Heirath mit der Tochter oder Schwester vor", und nach Lubbok: „In Guam brothers and sisters used to intermarry".

Diese Sätze dürften genügen, um die Grenzen zu fixiren, welche der hier an sich berechtigten sittlichen Entrüstung durch Vernunft und Geschichte gezogen sind. — Schließlich sei noch auf das hier in Betracht kommende Moment aufmerksam gemacht, daß die meisten Havptbelden der Sage unehelich oder im Incest geboren sind, z. B. Perseus, Amphion und Zethos, Pelias und Neleus, Leukastos und Parrhasios, Romulus und Remus, Theseus, Wittig, Wolfdietrich, Karna u. s. w. u. s. w. Vgl. dazu die urtiefen Bemerkungen Friedrich Nietzsche's, die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. 1872. S. 45, 46. —

Nach alledem ist Grund genug, jeden Tadel des Kunstwerkes wegen der Darstellung des Ehebruchs und der Geschwisterliebe im ersten Acte der Walküre auf das Entschiedenste zurückzuweisen. Der an sich wohl motivirte Vorwurf der Un-

sonnenheit der Liebenden so gezügelt, daß er lauter und keusch in einer milden ruhigen Klarheit aufleuchtet. Hier ist die Liebe in der That der in die Täuschung des an Raum und Zeit haftenden Bewußtseins hineinblitzende Silberblick der ewigen Wahrheit des alleinigen Wesens:

„Du selbst bin ich,
wenn du mich selige liebst." [1])

(Brünnhilde im III. Aufzug des „Siegfried" S. 322. Die Form, welche diese Paarung lebendigsten Fühlens und klarsten Besinnens abspiegelt, ist wunderbar schön. Man glaubt in ihr zu sehen, wie die Gluth der Leidenschaft sich klärt, wie die Klarheit rein sich ablöst, ohne doch den Hauch der Gluth ganz zu verlieren.). Das Ziel dieser Liebe ist dauernde Vereinigung, welche selbst der Tod des einen Gatten nicht aufzulösen vermag. Dem entspricht es, daß Brünnhilde, als Siegfried erschlagen, freiwillig ihr Dasein aufgiebt und sich mit dem Leichname ihres Helden auf dem Scheiterhaufen verbrennt. So wird in bedeutsamer Weise am Schlusse der Götterdämmerung der Wille zum Leben aufgehoben, [2]) zuvor aber verwan-

---

sittlichkeit würde nur unter der Voraussetzung von ästhetischer Relevanz sein, daß die Unsittlichkeit (wie leider in so vielen Werken der Kunst) entweder straflos bliebe, oder um ihrer selbst willen da wäre und als solche wirken sollte. Diese Voraussetzung fehlt aber im „Ring des Nibelungen" als in einem Kunstwerke, welches durch die Vorführung der geistigen und sittlichen Mächte der Menschheit und eventuell durch eine Correctur der in den einzelnen Stadien hervortretenden Leidenschaften in seiner Totalität die höchste Vernunft und Sittlichkeit zum Ausdruck bringt.

[1]) Ich glaube, daß hier die Liebe — vielleicht zum ersten Male — so dargestellt ist, wie sie dem modernen allgemein menschlichen und specifisch deutschen Gefühl genug thut. Daß Shakespeare's Romeo und Julia, welche Tragödie man bislang als die erotische Musterdichtung für alle Zeit anzusehen gewohnt ist, unserem vertieften und verfeinerten Ideale von dem Wesen der Liebe nicht entspricht, hat kürzlich Eduard von Hartmann nachzuweisen versucht. Vgl. dessen Abhandlung: Shakespeare's Romeo und Julia. Leipzig. 1874.

[2]) Es ist in der That wunderbar, wie das geistige Antlitz der Wagner'schen Nibelungen-Dichtung die Hauptzüge der Schopenhauer'schen Philosophie trägt. Keineswegs ist es, wie Felix Calm a. a. O. S. 470 anzunehmen geneigt scheint, der an die Endresultate der „Welt als Wille und Vorstellung" erinnernde Schluß der Götterdämmerung allein, welcher eine Aehnlichkeit erkennen läßt, sondern es treten noch viele andere Zusammenhänge hervor, unter denen hier nur auf die wichtigsten hingewiesen sein möge.

delt sich die Liebe im wahrsten Sinne des Wortes zum Mitleiden und zeigt auf dieser in den Himmel ragenden Spitze, zu welcher Höhe und Veredelung die durch den Geschlechtsgegensatz gegebenen Beziehungen, welche wir in Alberich in ihrer rohesten Gestalt sahen, von den Menschen gebracht werden können. — Endlich sei noch erwähnt, daß auch der Mutter- und Kindesliebe in den Worten Sieg-

---

Da Wotan, Wuotan nach Jakob Grimm (Deutsche Mythologie. S. 120 ff.) die alldurchdringende schaffende und bildende Kraft ist, so kann es kaum gewagt erscheinen, diesen Gott, der bei den Dichtern des 13. Jahrhunderts auch oft in den Ausdruck „Wunsch" eingekleidet wird, als eine Personification des Schopenhauer'schen Grundprincips aufzufassen, zumal Wuotan auch sprachlich mit Wunsch, voluntas, Wille zusammenhängt. Besonderen Anhalt für diese Auffassung gewähren u. A. folgende Stellen im Kunstwerke: S. 22, 141, 142, 189, 190, 198, 205 u. s. w., sowie die spätere Verhüllung Wotan's als Wandrers, welche ich auf das große öffentliche Geheimniß der Liebe und auf den bei fortschreitender Cultur allmählich erfolgenden Zurücktritt des Willens (der Leidenschaften) deuten möchte. Wotan gegenüber ist die aus der Tiefe aufsteigende Erda, die Alles wissende, die Repräsentantin der „Vorstellung," des Geistes, welcher nach der aufsteigenden Entwickelung des organischen Lebens im Menschen gipfelt. Das zweimalige Erscheinen der Erda (einmal aus eigenem Antriebe, um Wotan zu warnen, in der vierten Abtheilung des Rheingold, und dann auf Wotan's Wecklied im dritten Aufzuge des Siegfried), stellt uns plastisch die Wechselwirkung zwischen Wille und Vorstellung dar, im ersten Falle die Bezähmung der Leidenschaften durch die Vernunft, im zweiten das Primat des Willens über die Vorstellung. Daß auch in der ethischen Atmosphäre des Kunstwerkes ein der Schopenhauer'schen Philosophie verwandter Geist weht, werden wir bezüglich des einen sittlichen Grundproblems, das Fundament und die Quellen des moralischen Handelns betreffend, schon oben gefühlt haben; ebenso berührt uns dieser Geist hinsichtlich der anderen Aufgabe der Ethik, der Frage nach der Willensfreiheit. Vgl. u. A. das Wort Wotans: „Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst du nichts ändern." — Neben diesen Aehnlichkeiten wird auf den ersten Blick eine große Verschiedenheit in der Grundfärbung sichtbar. Während der Ring des Nibelungen, der Welt gleichsam entrückt, in Raphaelischer Beleuchtung ein Gemälde des in sich selbst versöhnten Lebens umspannt, entrollt die Schopenhauer'sche Philosophie auf Rembrandt'schem Grunde ein unheimlich glänzendes Bild der Nachtseiten der Weltwirklichkeit. Bei näherem Hinzutreten jedoch verringert sich dieser Unterschied der Grundbestimmung. Obwohl in jedem der vier Dramen des Bühnenfestspieles, vor allem im „Siegfried" die Lebensfrische und unmittelbare Daseinsfreude in voller Freiheit zum Ausdruck gelangen, so ist doch nirgends jene optimistische Behaglichkeit ausgebreitet, welche sich im gewöhnlichen Leben auf den mehr oder minder bequemen Polstern der Unwissenheit oder Heuchelei zu lagern pflegt, sondern das Dasein wird vielmehr als ein Kämpfen und Ringen darge-

linden's S. 183, und Siegfried's S. 219 ff. S. 274 ff. ein wunderbar ergreifender Ausdruck geliehen, sowie daß die Freundschaft in mannigfachen Schattirungen im Kunstwerke vertreten ist. — Eine der angedeuteten Entwickelung der Liebe analoge Verfeinerung erfährt im Verlaufe des Kunstwerkes der Trieb des Egoismus, deren einzelne Stadien zu verfolgen hier nicht Raum ist und daher der eigenen

---

stellt. Im Kampfe, welcher beständig mit wechselndem Erfolge geführt wird, bewegt sich, wie Wagner (bei Erörterung des Ursprunges und der Entwickelung des Nibelungenmythos, die Wiblungen, Weltgeschichte aus der Sage. 1850. S. 31—37, Ges. Sch. u. D. II. B. S. 170—174) sagt, „das menschliche Geschlecht fort und fort, von Leben zu Tod, von Sieg zu Niederlage, von Freud zu Leid und bringt so in steter Verjüngung das ewige Wesen des Menschen ..... zum Bewußtsein." In dieser Bewegung, welche Wagner als den Kern des Nibelungenmythos bezeichnet, sieht nun Schopenhauer gerade die Nichtigkeit des Daseins ausgeprägt. Vgl. u. A. Parerga und Paralipomena II. B. XI. Kap. §§. 143 ff. §. 145 (2. Aufl. S. 304) heißt es: Die „Unruhe ist der Typus des Daseins. In einer solchen Welt, wo keine Stabilität irgend einer Art, kein dauernder Zustand möglich, sondern Alles in rastlosem Wirbel und Wechsel begriffen ist, Alles eilt, fliegt, sich auf dem Seile, durch stetes Schreiten und Bewegen, aufrecht erhält, — läßt Glückseligkeit sich nicht ein Mal denken. Sie kann nicht wohnen wo Plato's „„beständiges Werden und nie Seyn"" allein Statt findet." - Von einem Weltschmerze allerdings, wie er seiner Zeit von den Romantikern zur Schau getragen wurde, zeigt sich in Wagner's Dichtungen gottlob keine Spur. Wohl aber vernehmen wir zuweilen (sogar in den heiteren „Meistersingern," man denke an den schönen Monolog des Hans Sachs zu Anfang des dritten Actes: „Wahn, Wahn! Ueberall Wahn!") die Klage jenes ewigen Schmerzes, welcher, — es seien hier die Worte eines „ferngesunden" Politikers gebraucht — an den großen Dichtern aller Zeiten, selbst an der erhabenen Ruhe des Sophokles genagt hat. Dieser Schmerz beruht nicht wie der sogen. Weltschmerz auf einer krankhaften Subjectivität, sondern wie der Schopenhauer'sche Pessimismus auf rein theoretischer objectiver Einsicht in das Wesen der Welt. Gleich dem Antlitze des Genius ist die Nibelungen-Dichtung angehaucht von jener wundersamen Melancholie, welche in tristitia hilaris, in hilaritate tristis den klaren Weltspiegel nicht zu trüben vermag.

„Lustig im Leid
sing ich von Liebe;
wonnig und weh'
web' ich mein Lied:
nur Sehnende kennen den Sinn!" —

Im Gesammttitel des Kunstwerkes, welcher in sinniger Weise den Mythos und zugleich die cyclische Form des Ganzen hervorhebt, ist die Nachtseite der Tra-

Thätigkeit des Lesers überlassen bleiben möge. Man vergleiche die Goldgier Alberich's (S. 49 ff., S. 263 ff., S. 283 ff. und S. 382 ff.), die Habsucht Mime's (S. 54 ff., S. 210 ff. u. a. a. St.), der Riesen, namentlich Fafner's (S. 42, S. 79 und S. 87 ff.) und Hagen's (S. 384, S. 435 und S. 443); die Freude Wotan's und Fricka's am Golde (S. 39 ff. u. a. a. St.); ferner die Gleich-

---

gödie ausgedrückt: der Ring des Nibelungen. Von den vielen einzelnen pessimistisch gefärbten Stellen sehen wir hier ab und lauschen nur noch dem Klagegesange der Rheintöchter am Schlusse des „Rheingold“:

„Traulich und treu
ist's nur in der Tiefe:
falsch und feig
ist was dort oben sich freut!“ —

Ein solcher vergleichender Blick auf die im Innersten verwandten höchsten Geistesthaten zweier Genien erfüllt uns mit stiller Andacht und heiligem Wahrheitsschauer, zumal wenn wir bedenken, daß der Ring des Nibelungen völlig unabhängig von der Schopenhauer'schen Philosophie geschaffen ist, was Richard Wagner persönlich mir mittheilte, als ich im August 1872 das hohe Glück hatte, bei dem Dichter-Componisten verweilen zu dürfen. Nur die der bereits im Jahre 1852 vollendeten Dichtung später hinzugefügten, bei der Aufführung aber aus musikalischen Gründen wegfallenden wunderbar schönen Zeilen, welche in der Gesammtausgabe der Werke, Band VI. S. 362 f. veröffentlicht sind:

„Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ewigen Werdens
off'ne Thore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst
zieht nun die Wissende hin.

Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wiss't ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.“ —

entstanden unter der Einwirkung dieser Philosophie, welche Wagner, wie u. A. auch aus einem Briefe Schopenhauer's an Frauenstädt vom 7. September 1855 her-

gültigkeit Siegfried's dem Nibelungenhorte gegenüber, welchem er nur auf Rath Tarnhelm und Ring entnimmt (S. 283, 288, 358), und im dritten Aufzuge der Götterdämmerung das Benehmen Siegfried's angesichts der Rheintöchter, denen er den Ring schenken will; endlich die erlösende That Brünnhilde's, in der Egoismus und Selbstsucht überwunden sind, indem sie den Ring den Rheintöchtern zurückgiebt und ihr eigenes Selbst vernichtet (S. 439—443). —

Mit bewunderswerthem Tiefsinn hat Richard Wagner die Keime dieser Entwickelungen der beiden Mächte der Liebe und des Egoismus, wie wir sie in der ersten Scene in Alberich vorgebildet sehen, in das Element des Wassers gelegt, welches sich hier, wo der Sage gemäß der Raub des Goldes aus dem Rheine darzustellen war, ungesucht darbot. Die Idee, daß die Liebe ihren Ursprung im Wasser hat, ist uralt. Von Asien kam der Cultus der aus dem Wasser gestiegenen Liebesgöttin zu den Griechen. Hesiod (theog. 190) läßt die Aphrodite aus dem Schaume des Meeres hervorgehen; gleich der syrischen Astarte, der persischen Ana-hîta, und der ägyptischen Quellengöttin Ardi-cura galt sie als die personificirte Zeugungskraft der Natur,

---

vorgeht (vgl. Arthur Schopenhauer. Von ihm. Ueber ihn v. s. w. 1863. S. 660), in jener Zeit „eifrig studirte." Wie Wagner später die Frucht dieses Studiums selbstständig zu verwerthen gewußt hat, beweisen namentlich seine gedankentiefen Abhandlungen: „Ueber Staat und Religion" 1864 (VIII. Band) und „Beethoven" 1870. (IX Band). Ein deutlicher Einfluß Schopenhauer's zeigt sich auch in dem in den Jahren 1855—1859 geschaffenen Werke: „Tristan und Isolde." Franz Hueffer, Richard Wagner and the music of the future London 1874. S. 90 bemerkt mit Recht: It is also in „Tristan und Isolde" that we perceive most distinctly the powerful sway of Schopenhauer's philosophy, with its profound reproduction of the ‚Nirwana' of individual existence, over our composer's mind. — Schließlich bedarf es wohl kaum der Erwähnung, daß Wagner unter diesem Einflusse, wie unter allen äußeren Einflüssen, die auf ihn gewirkt haben, seine ureigne Natur völlig gewahrt hat. Dafür zeugt neben der Originalität seiner Weltanschauung überhaupt schon die Eigenthümlichkeit der Sprache in seinen Dichtungen, welche frei sind von jeder philosophischen Terminologie, frei von allen specifisch gelehrten Anklängen. —

Durch diese wenigen Hinweise werden einige der für eine Vergleichung des „Ringes des Nibelungen" mit der Schopenhauer'schen Philosophie sich ergebenden Hauptberührungspunkte kenntlich geworden sein. Eine Betrachtung, welche auf Grund derselben mittelst noch näherer Gegeneinanderhaltung der Details die Aehnlichkeit im Einzelnen weiter ausführen könnte, muß ich mir, so sehr sie mich an-

die aus der Feuchte alles Leben sich entwickeln läßt.[1]) Sie ist die schöpferische und einigende Macht, durch die alle Wesen der Erde entstehen, und zu harmonischer Ordnung, zur Familie, zur Gemeinde, zum Staate gebracht werden. Dies ist z. B. auch die ursprüngliche Bedeutung der Verehrung der Aphrodite in Athen als πανδημος. Dieser bindenden und vereinigenden Kraft der Liebe steht die trennende und isolirende des Egoismus gegenüber. Der Egoismus strebt nach Besitz, in dessen Wesen etwas Exclusives liegt. Symbole des Besitzes sind seit Alters das Gold, andere kostbare Metalle, Gesteine, Perlen u. dgl. —

Den Zusammenhang dieser Mächte mit dem Wasser feiert Freiligrath in seinem Gedichte „An das Meer", dessen Zeilen:

„O Meer, dein dunkler Schooß verbirgt
ein Labyrinth von Wundern;
ist nicht auch die Perl' o Meer dein Kind?
Gebarst du nicht selbst Aphroditen?"

mutatis mutandis wie auf die erste Scene des Rheingold geschrieben erscheinen. Wagner zeigt uns in derselben die enge Verbindung zwischen den materiellen und den sittlichen Kräften[2]), den lange Zeiten hindurch wenn auch fast nie im Leben, so doch nicht selten von der Wissenschaft verkannten oder absichtlich ignorirten wichtigen Connex zwischen Physik und Ethik. Indem Wagner so die Materie lebendig macht und vergeistigt, erfüllt er im Sinnbilde der Kunst ein Hauptpostulat aller Philosophie, die Aufhebung des Gegensatzes

---

zieht, versagen. Selbst diese flüchtigen Andeutungen würden in meinem Aufsatze keinen Platz gefunden haben, wenn nicht der in unserer ersten Scene exponirte leitende Gedanke des ganzen Kunstwerkes mit den Grundprincipien der Schopenhauer'schen Ethik in einem gewissen Sinne übereinstimmte, so daß es nahe lag, einer solchen Uebereinstimmung auch in anderen Beziehungen nachzugehen.

[1]) Auch Vischer, Aesthetik III. Theil S. 421, macht darauf aufmerksam, daß das Bad der Venus, welches in der Plastik ihre Nacktheit motivirt, kosmogonische Bedeutung zur Grundlage hat. (Es versteht sich von selbst, daß das Bad nicht das einzige Motiv zur Nacktheit bildet; nur der Bezug auf dasselbe ist in plastischen Darstellungen Regel. Ausnahmen s. bei J. J Bernoulli, Aphrodite. Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie. Leipzig 1873. S. 385.)

[2]) Auch etymologisch betrachtet hängt Materie (materia) Mutter (mater) mittelst der gemeinschaftlichen Sanskritwurzel am = ungestüm vorwärts stürzen mit amare und amor zusammen.

von Geist und Materie, Kraft und Stoff, die Identificirung des Denkens mit dem Sein. Wie diese Verlebendigung auch im Einzelnen in dieser ersten Scene zum Ausdruck kommt, wird später zu betrachten Gelegenheit sein. —

Nachdem ich im Allgemeinen zu zeigen versucht habe, in welcher Weise die Exposition des in organischer Beziehung zu den Ideen der früheren Wagner'schen Schöpfungen stehenden für das sittliche Leben der Menschheit ungemein bedeutungsvollen Grundgedankens des „Ring des Nibelungen" in der ersten Scene des „Rheingold" realisirt ist, und welche Bedeutung dieser Realisation durch ihre Verlegung in das Element des Wassers zukommt, wende ich mich zu einer in das Detail der Scene eingehenden Darlegung des dichterischen Organismus, welche auch die Durchführung der Exposition im Einzelnen noch anschaulicher machen wird.

II.

Die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" als künstlerischer Organismus an sich.

Der Erörterung der Dichtung unserer Scene im Besonderen seien einige Worte vorausgeschickt über den weiteren Sinn der Vorführung der Urmacht des Wassers, welcher oben nur in Bezug auf die Exposition des Grundgedankens berührt werden konnte.

Es liegt eine erhabene, großartige Perspektiven eröffnende Poesie darin, daß der „Ring des Nibelungen" im Wasser beginnt. Homer feiert dies Element als die *γενεσις θεων*, Pindar als das *αοριστον παντων*, Thales sieht in ihm den Urstoff, die *αρχη* aller Dinge. Dieser hier im deutschen Strome versinnbildlichten Kraft tritt gegenüber in der dritten Scene des „Rheingold" die nicht minder gewaltige des Feuers auf, welches Heraklit als ein *αει ζωον* zum Princip des Daseins erhob, in dem die Pythagoräer die *ἑστια*, den Weltheerd, die allgemeine Lichtquelle erblicken, aus welcher der Kosmos sein Leben schöpft.

Wenn auch später die sich mehr und mehr idealer gestaltende Philosophie in solche physische Realitäten[1]) den Ursprung der Dinge

---

[1]) Wenn ich das Princip des Feuers bei Heraklit als eine physische Realität auffasse, so bin ich mir recht wohl bewußt, daß solche Auffassung äußerst bestritten

nicht verlegen mochte, so steht doch als Thatsache fest, daß jene beiden Elemente die wichtigsten Factoren bei der Bildung unseres Planeten waren und als solche einen bedeutenden Einfluß auf die Culturentwickelung und den Gang der Civilisation ausübten. Man muß sich dies vergegenwärtigen, um die hohe Bedeutsamkeit, die in der Darstellung des Wassers in der ersten Scene (und der parallelen des Feuers in der dritten Scene) des „Rheingold" liegt, annähernd zu erfassen. - Die verschiedenen Richtungen in der Geologie lassen die Bildung der jetzigen Gestalt unserer Erde sich entweder durch Wassermacht, oder durch Feuer vollziehen, oder nehmen eine Einwirkung beider Elemente an. Der bekannte Hegelianer Michelet spricht in seinen Vorlesungen über Naturphilosophie in dialektischer Manier einer jeden dieser Richtungen eine gewisse Berechtigung zu und giebt den verschiedenen Ansichten gleichsam eine reale Existenz, indem er auf das Vorherrschen des Neptunismus in Asien, auf das Uebergewicht des Vulkanismus in Afrika und auf das gleichmäßige Nebeneinanderbestehen beider Gewalten in Europa und Theilen der neuen Welt aufmerksam macht. Das Vorherrschen des neptunischen Principes in Asien erleichtert die Beziehungen zwischen Berg und Thal. Die von den hohen Gebirgszügen, welche meistens zugänglich sind, herabkommenden Ströme machen die Thäler fruchtbar und culturfähig. Nach allen Himmelsgegenden hin helfen Wasseradern Sitze der Civilisation bereiten: in China, dieser ersten Brutstätte aller Bildung, der Hoang-ho und der Yantse-Kiang, in Indien die vom Himalaya strömenden Indus und Ganges, in Kleinasien der Euphrat und Tigris. Nur im Norden, in Sibirien ist es trotz einer reichen Bewässerung wegen der großen Kälte zu keiner bedeutenden Culturentwickelung gekommen. — Eine von der Asiens durchaus abweichende Bodengestaltung zeigt Afrika. Die Residua des geologischen Processes lassen

---

ist. Schleiermacher sieht in dem Feuer Heraklit's ein Bild des ewigen Werdens; Zeller einen symbolischen Ausdruck für den Fluß der Dinge; Lasalle die Idee des Werdens als das Gesetz der absoluten Einheit von Sein und Nichtsein; Schuster, nach dessen Meinung das Prinzip Heraklit's die rückkehrende Bewegung ist und das Feuer eine nur „dienstbare" Stellung in der Lehre Heraklit's einnimmt, das Gesetz der Bewegung; Teichmüller dagegen ein durchaus reales Princip. (Vgl. Teichmüller, Neue Studien zur Geschichte der Begriffe. 1. Heft. Herakleitos. Gotha. 1876. S. 134—144.)

namentlich von der Sahara bis zum Cap deutlich das Vorwalten einer vulkanischen Thätigkeit erkennen, während von den cultivirteren Ländern Aegypten mehr den asiatischen, die Berberei mehr den europäischen Charakter trägt. — In Europa und in vielen Theilen der neuen Welt hört das einseitige Uebergewicht eines Princips auf; Neptunismus und Vulkanismus durchdringen sich vollständig und ermöglichen die höchste geistige Cultur.[1])

Bei dieser Bedeutung sowie bei den übrigen mannigfachen Wirkungen des Wassers und des Feuers erscheint es natürlich, wenn man in fast allen Mythologien (nicht selten auch noch in der Wirklichkeit) einer Verehrung und Heilighaltung dieser von den Dichtern besungenen Elemente begegnet.[2])

Die Auffassung dieser Kräfte als der Urmächte alles Naturlebens war dem Menschen in Island, wo die Edda ihren Ursprung hat,[3]) durch das Terrain, das dichte Nebeneinander der Jokulls und der Vulkane besonders nahegelegt. Snorri 126 wird das Feuer als Bruder des Wassers, und Gylfoginning 5 werden der Reif und die Gluth zusammengestellt.

Wenn in sinniger Beziehung auf den Anfang unseres Kunstwerkes der Rhein am Schlusse der Götterdämmerung seine Fluth über die Brandstätte des Scheiterhaufens wälzt, wem fiele da nicht die schöne Stelle der Ilias (XXI. 342 ff.) ein, wo Homer das Ringen der beiden Mächte im Kampfe des Skamander mit dem Hephästos andeutet. Es sei hier auch erinnert an Shakespeare's „Sturm", und vor Allem an die wundervolle Schilderung der Elemente bei Goethe im zweiten Acte des zweiten Theils des Faust, in der Thales den Neptunismus, Anaxagoras den Vulkanismus vertritt,

---

[1]) Vgl. dazu auch Carl Ernst von Baer, Studien aus dem Gebiete der Naturwissenschaften. 2. Theil, erste Hälfte. Petersburg. 1873: Ueber den Einfluß der äußeren Natur auf die socialen Verhältnisse der einzelnen Völker und die Geschichte der Menschen überhaupt. S. 3—47.

[2]) Vgl. z. B. über die Verehrung des Wassers bei den Eraniern Dr. Spiegel, Eranische Alterthumskunde 2. Band 1873. S. 51-66.

[3]) Die Annahme dänischer Forscher, daß die Lieder der Edda in Dänemark oder dem südlichen Schweden entstanden seien, hat u. A. F. Jessen widerlegt in „Ueber die Eddalieder, Heimath, Alter, Charakter." Halle. 1871. (Zeitschrift für Philologie von Höpfner und Zacher. B. 3.)

der Peneios und der Seismos einander gegenüberstehen.[1]) — Die Berühmtheit in welcher im Alterthume der Peneios wegen des Tempethales und seines hellen schönen Wassers stand — er wurde von den Dichtern vielfach besungen, vgl. z. B. Pindar, pyth. 10, 56, Virgil, G. 4 317. — hat bei den Germanen der Rhein,[2]) an dessen Namen sich außer der Mythe, welche im „Ring des Nibelungen" sein Erscheinen nothwendig macht, eine Fülle der herrlichsten Jedem bekannten Sagen sowie eine Menge historischer Erinnerungen und politischer Reminiscenzen knüpft. — Es bestand auch lange Zeit eine Art von Cultus des Rheinstromes, welchen Jakob Grimm, Mythologie S. 555, beschreibt.

Auf dem Grunde des deutschen Rheinstromes spielt unsere erste Scene, welche wir jetzt näher kennen lernen wollen, indem wir erstens ihren formellen Bau untersuchen, zweitens ihre Handlung und Charaktere an sich wie in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Organismus des Kunstwerkes einer Prüfung unterziehen, und schließlich drittens unser Augenmerk auf den sprachlichen Ausdruck richten.

1. Die formelle Anlage der Scene.

Was zunächst die formelle Anlage der Scene betrifft, so erkennt man sofort eine Theilung derselben in zwei Hauptabschnitte (S. 5—15 und S. 15—21), welche durch die Entzündung des Goldglanzes und die dadurch herbeigeführte innere Umwandlung Alberich's bewirkt wird. (S. 15).

Dem Ganzen geht eine kurze Einleitung (S. 3 und 4) bis zur Ankunft Alberich's vorauf.

Der erste Hauptabschnitt (S. 5—15), welcher das Haschen Alberich's nach den Rheintöchtern darstellt, gliedert sich symmetrisch in zwei kleinere Theile (S. 5—7 und S. 13—15) und einen größeren die Mitte einnehmenden Theil (S. 7—13). Letzterer umfaßt das Spiel der drei Rheintöchter mit dem Nibelungen, und zwar

[1]) Vgl. hiezu die auch in weiterer übertragener Bedeutung auffaßbare schöne Stelle in Siegfried's Schmiedeliede: „In das Wasser floß ein Feuerfluß." (Siegfried, Erster Act. S. 253).

[2]) Von den ungemein zahlreichen den Rhein feiernden Poesieen seien hier nur erwähnt die „Rheinischen Lieder und Sagen" von A. v. Stolterfoth, sowie Le chant lyrique (erschienen bei Muquardt in Brüssel) des belgischen Dichters Paul Jare, welcher den Rhein fleuve sacré und la barrière sainte nennt.

Woglinden's Spiel S. 7—9, Wellgunden's S. 9—11, Floßhilden's S. 11—13.

Von den beiden kleineren Ecktheilen enthält der eine (S. 5—7) Alberich's Aufforderungen der Rheintöchter zum Spiel, der andere (S. 13—15) Alberich's Klagen und Wuthausbruch wegen des Mißlingens seiner Jagd auf die Mädchen.

Ebenso wie der erste Hauptabschnitt zerfällt auch der zweite (S. 15—21) in drei Theile.

Von diesen stellt der erste (S. 15 und 16) die Begrüßung der Sonne und des Goldglanzes seitens der Rheintöchter dar; der zweite (S. 16—19) enthält die Fragen Alberich's bezüglich des Rheingoldes und die Aeußerungen der Mädchen darauf; der letzte Theil (S. 19—21) bringt Alberich's Entschluß zum Goldraube und die Ausführung seines Entschlusses. Wie die drei Theile des ersten Hauptabschnittes, ordnen sich auch die drei des zweiten in ein analoges symmetrisches Verhältniß, welches durch den geringeren Umfang des zweiten Hauptabschnittes modificirt gegen die Proportionen des ersten contrastirt. Die symmetrische Anordnung des ganzen formellen Baues der Scene läßt sich somit etwa in folgendem Schema leicht überschauen:

Einleitung.
(S. 3 und 4).

Erster Hauptabschnitt.

I. Theil.
(S. 5—7.)

II. Theil.
(S. 7—13.)

1.
(S. 7—9.)

2.
(S. 9—11.)

3.
(S. 11—13.)

III. Theil.
(S. 13—15.)

Zweiter Hauptabschnitt.

I. Theil.
(S. 15—16.)

II. Theil.
(S. 16—19.)

III. Theil.
(S. 19—21.)

Betrachten wir jetzt die einzelnen Abschnitte in Bezug auf Handlung und Charaktere.

2. Handlung und Charaktere.

Auf dem Grunde des Rheines.

Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluthen in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und gränzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniß tiefere Schlüffte annehmen läßt.

Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserfluth hinaufragt, kreis't in anmuthig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.

Die überaus wichtige und bedeutsame Einleitung ist so kurz, daß dieselbe hier vollständig Platz finden mag, Sie lautet:

Woglinde. [1])

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

---

[1]) Die Namen der drei Rheintöchter deuten auf das allgemeine Naturell derselben als der Wasserkinder hin, wie überhaupt in den Namen fast aller Personen im „Ring des Nibelungen" und auch vieler Personen in den anderen Wagner'schen Dichtungen der Etymologie nach ein Bezug auf den typischen Charakter, auf die Denkungsart, auf den Stand u. s. w. der Betreffenden enthalten ist, — ein für die Beurtheilung der Wagner'schen Art der Charakteristik nicht unerhebliches Moment. Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, 89—91 Stück. —

Die Namen der meisten Personen im „Ring des Nibelungen" werden im Kunstwerke selbst, durch ungezwungene Wortspiele erklärt resp. gedeutet. So heißt es

S. 28: Freia, die holde,
Holda, die freie —;

S. 35: Loge heißt du.
Doch nenn' ich dich Lüge!
Verfluchte Lohe;
Vgl. S. 39, 142;

Wellgunde's
Stimme, von oben.
Woglinde, wach'st du allein!
Woglinde.
Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.
Wellgunde
taucht aus der Fluth zum Riff herab.
Laß seh'n, wie du wach'st.
Sie sucht Woglinde zu erhaschen.
Woglinde
entweicht ihr schwimmend.
Sicher vor dir.
Sie necken sich und suchen sich spielend zu fangen.
Floßhilde's
Stimme von oben:
Heiala weia!
Wildes Geschwister!
Wellgunde.
Floßhilde schwimm'!
Woglinde flieht:
Hilf mir die fließende fangen!

S. 151: Was bist du, als meines Willens
blind wählende Kür? —
S. 303: Der Helden Wal
hieß er für ihn sie küren.
Vgl. S. 158;
S. 326: Er erbrach mir Brünne und Helm:
Brünnhilde bin ich nicht mehr!
Vgl. S 189;
S. 186: den Namen nehm' er von mir
„Siegfried“ freu sich des Sieg's!
(„Durch Sieg bringt Friede ein Held“ heißt es in „Siegfried's Tod“, Ges. Schr. B. II. S. 219);
S. 360 f. Gutrune.
Sind's gute Runen
die ihrem Aug' ich entrathe?

In Betreff Wotan's s. S. 86 u. 142 Zeile 12 u. 13, des Wanderers S. 229; Siegmund's S. 107, 110, 125, 126; Mime's S. 224, 226, 241, 246, 425; Donner's S. 91; Hagen's S. 392 f.)

Floßhilde
taucht herab und fährt zwischen die Spielenden.

Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht;
besser bewacht[1])
des Schlummernden Bett,
sonst büß't ihr beide das Spiel!

Nach den Eingangsworten, welche in originellster Weise das Kunstwerk beginnen und deren Erörterung später folgen wird, erfahren wir dreierlei: nämlich daß die Rheintöchter wachen, daß es das Gold ist, welches bewacht wird, und daß dieses, wie Floßhilde sagt, besser bewacht werden muß, wenn die Rheintöchter ihr Spiel nicht büßen sollen. So ist die Situation in schlagender Kürze prägnant gezeichnet und namentlich auch in den letzten Worten Floßhilden's der Ausgang der Scene, der Raub des Goldes, angedeutet. Der gemeinsame Charakter der drei Rheintöchter äußert sich in ihrem anmuthig heiteren neckischen Spiele und ihrer kindlichen Freude am Golde. Vgl. S. 16, 17, 19, 20 dieser Scene, und die außerdem für die Charakteristik der Rheintöchter in Betracht kommenden Stellen S. 21, am Schlusse des „Rheingold" S. 93—95, im dritten Acte[2]) der „Götterdämmerung" S. 413—420 und am Ende des Ganzen S. 443, an welchen Orten die Heiterkeit der Mädchen seit dem Raube des Goldes etwas getrübt erscheint, bis sie zuletzt das Geraubte wiedererhalten. Zur Vervollständigung des Bildes der Mädchen dienen die Aeußerungen Loge's S. 37—39, 41, 47, 83; Fricka's S. 42;

---

[1]) Mit dem Begriffe des „Wachens" (vgl. auch die ersten Worte der Wellgunde) wird auch die zweite Scene des „Rheingold" eröffnet, vgl. S. 21, 22; desgleichen die dritte Scene S. 51. In diesem Zusammenhange höre man auch auf das dämonische Wort Hagen's S. 432: „Wacht auf! wacht auf!"

[2]) Herr Dr. Carl Gotthelf Häbler spricht in seinem Pamphlete „Freundes Worte an den berühmten Tondichter Richard Wagner ꝛc." 1873. S. 51 von einem Erscheinen der Rheintöchter im zweiten Akte der Götterdämmerung und zwar „Brunhilden" gegenüber, indem er die 3 Rheintöchter mit der Walküre Waltraute verwechselt. Ich führe dies nur an, um zu zeigen, wie von den Gegnern Wagner's Kritik geübt wird. Denn was Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit des Studiums der W.'schen Werke betrifft, sind sich alle, ja leider alle, auch die sogenannten gediegenen Gegner unseres Meisters gleich.

Wotan's S. 73; Waltrauten's S. 372; Alberich's S. 383; Siegfried's S. 421, und Brünnhilden's S. 439, 441. —

Zugleich enthüllt die mitgetheilte kleine Einleitung in einer äußerst feinsinnigen Individualisation die zarten Keime der besonderen Charakteristik einer jeden der drei Rheintöchter: der vorlauten neugierigen Woglinde, der munteren Wellgunde und der sorgsamen Floßhilde. Die Eigenschaften der ersteren und letzteren treten einmal schon durch die Reihenfolge im Erscheinen der Rheintöchter leise hervor. Woglinde ist fast immer die erste, sowohl hier S. 3 und zu Beginn der beiden Hauptabschnitte dieser Scene S. 5 und 15, als auch in der Scene mit Siegfried im dritten Aufzuge der „Götterdämmerung" S. 414. — Sodann ist zu bemerken, daß Woglinde zuerst das Spiel mit Alberich beginnt. S. 5—8.

Dagegen zeigt sich Floßhilde an dritter Stelle S. 3, 5, 15, 18, 414, 416. Auch neckt sie sich mit Alberich zuletzt. S. 11—13. — Wellgunde ist insofern die munterste zu nennen, als sie in der Einleitung Woglinde zu erhaschen sucht, Floßhilde zur Theilnahme am Spiele auffordert und damit die Neckereien der Rheintöchter untereinander beginnt. Auch Alberich gegenüber spottet sie am übermüthigsten (S. 10 u. 19) und scherzt (gleich ihren Gespielinnen) später mit Siegfried (S. 416). Am bestimmtesten ist Floßhilde charakterisirt; sie ist die sorgsamste vorsichtigste der drei Schwestern. Man vergleiche ihre Worte und ihr Benehmen in der Einleitung S. 4 mit den folgenden Aeußerungen:

S. 5. (Nach Ankunft Alberich's)
„Luget, wer uns belauscht!"
dann S. 5 und 6.
„Hütet das Gold!
Vater[1]) warnte
vor solchem Feind."
und
„Nun lach' ich der Furcht:
der Feind ist verliebt."

---

[1]) Der „Vater" der Rheintöchter wird erwähnt S. 6, 18, 413.

später S. 18:

„Der Vater sagt' es,
und uns befahl er
klug zu hüten
den klaren Hort,[1])
daß kein Falscher der Fluth ihn entführte:
d'rum schweigt, ihr schwatzendes Heer!"

und S. 19:

„Nicht fürcht' ich den,
wie ich ihn erfand:
seiner Minne Brunst
brannte fast mich."

Die so in der ersten Scene kundgegebene Vorsicht und Behutsamkeit zeigt sich bei dem Wiedererscheinen Floßhilden's in der „Götterdämmerung" S. 414 gleich in ihren ersten Worten: „Laßt uns berathen." Es verdient Bewunderung, wie durch diese drei einfachen Worte der in der ersten Scene des „Rheingold" hervorgetretene wesentlichste Charakterzug der Floßhilde auch in der Götterdämmerung wieder in Erinnerung gebracht wird. Auch in solchen kleinsten Zügen offenbart sich der Genius. —

Floßhilden's Sorgsamkeit für das Gold[2]) zeigt sich noch besonders

---

[1]) Schon hier wird der Ausdruck „Hort" als identisch mit „Gold" gebraucht. (In der hellenischen Hortsage und in der Inligasaga ist der Hort eine goldene Kette. Vgl. Hahn, Sagwissenschaftliche Studien. Jena. 1871. Die Sagen vom germanischen und hellenischen Unglückshorte." S. 228.) Beide Ausdrücke finden sich etwa je 50—60 mal, und zwar Hort auf 40, Gold auf 46 Seiten im „Ring des Nibelungen."

Als Epitheta des Goldes kommen u. A. vor: „roth" (5 mal), „hell" (5 mal), „klar" (3 mal), „lauter" (2 mal), „licht" (2 mal), „verflucht" (2 mal), „gleißend" und „glänzend" (je 1 mal). Der „Ring" wird 116 mal (darunter einmal „Welten-Ring" S. 37), der Reif 25 mal genannt. Der „Tarnhelm", von dem in unserer ersten Scene noch nicht die Rede ist, wird zumeist schlicht mit „Helm" bezeichnet.

[2]) Diesem Charakterzuge entspricht es auch, daß Floßhilde — wie freilich nur aus dem Clavierauszuge S. 48 — Partitur S. 77 — zu ersehen ist — nach dem Raube des Goldes zuerst aufschreit: Haltet den Räuber! (Dagegen erfährt das oben Gesagte eine unbedeutende kaum erwähnenswerthe Modification, indem ein kurzer Ausruf der Floßhilde, Textbuch S. 5, nach dem Clavierauszuge S. 9

in ihren Worten S. 15. Ihrer Vorsicht entspricht es, daß Wellgunde sie S. 18 anredet: „du klügste Schwester.“ (Und umgekehrt meint Floßhilde S. 11 — freilich ironisch — : „Wie thörig seid ihr, dumme Schwestern . . .“). Wie sich aus diesem Charakterzuge ihr von dem Benehmen der Gespielinnen abweichendes Betragen Alberich gegenüber erklärt, ein Betragen, welches scheinbar ihrer sonstigen Vorsicht und Zurückhaltung gerade widerspricht, soll bei Betrachtung des ersten Hauptabschnittes nachgewiesen werden. Der treuen, wenn auch hintergangenen Sorgfalt Floßhilden's wird die Belohnung nicht versagt. Am Schlusse des ganzen Werkes, S. 443, als die Fluth den Ring wieder aufgenommen hat, ist es Floßhilde, welche jubelnd den gewonnenen Reif in die Höhe haltend, jetzt vor Woglinde und Wellgunde zurück in die Tiefe schwimmt. —

Der besprochene kleine Eingang unserer Scene enthält in kaum 60 Worten eine klare Zeichnung der Situation, eine Andeutung des Ausganges der Scene und die Keime der Charakteristik der Rheintöchter, und zwar dies Alles in ungezwungenster unabsichtlichster Fassung, sowie in einer den Inhalt vollig durchdringenden, ja fast — mit Schiller zu sprechen — „vertilgenden“ Form, welche namentlich in dem eigentlichen Sprachausdrucke wurzelt, von dem später die Rede sein wird. — Für uns ist dieses unscheinbare Gebilde von 60 Worten, in welchem „das Viele im Wenigen“[1]) zur Wahrheit wird, unerschöpflich. —

— vielleicht durch einen Druckfehler! — der Wellgunde in den Mund gelegt ist, ebenso in der Partitur S. 20).

[1]) Herr Häbler, dem der „ganze Kram des Rheingold keinen Pfifferling gilt“ hätte die Worte Winckelmann's beherzigen sollen, welche auch auf unseren Meister Anwendung finden: „Glaube gewiß, daß der alten Künstler sowie ihrer Weisen Absicht war, mit wenigem viel anzudeuten. Daher liegt der Verstand der Alten tief in ihren Werken . . . . . . Ist ein Vorurtheil nützlich, so ist es die Ueberzeugung von dem, was ich sage; mit derselben nähere dich zu den Werken des Alterthums, in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du mußt dieselben mit großer Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen und die stille Einfalt wird dich sonst unerbaut lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschmückten großen Xenophon.“ (Vgl. J. J. Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums u. s. w. in der Ausgabe von Dr. Julius Lessing. Berlin, 1870. S. 340.)

Wir kommen nun zur Betrachtung des ersten Hauptabschnittes. Derselbe beginnt mit der Ankunft Alberichs. [1])

Der Nibelung ist während des Spieles der Rheintöchter aus einer finsteren Schlufft, an einem Riffe klimmend, dem Abgrunde entstiegen, und schaut, noch vom Dunkel umgeben, dem Spiele der Wassermädchen mit steigen`em Wohlgefallen zu.

Nachdem er sie angerufen: „He, he! ihr Nicker!“ (Das He, he! ist charakteristisch für den Zwerg, vgl. S. 49, 57, 65, ebenso der Ausdruck Nicker, vgl. S. 13), fordert er sie zum Spiel mit sich auf. Diese Aufforderung, welche den ersten Theil (S. 5—7) des Abschnittes bildet, geschieht dreimal in je fünf Zeilen, von denen immer die beiden ersten ein schmeichlerisches Lob, die drei anderen den Wunsch zum Spiel enthalten. Man brachte den ebenmäßigen Parallelismus:

Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheim's Nacht
naht' ich euch gern,
neigtet ihr euch zu mir.

Stör' ich euer Spiel,
wenn staunend ich still hier steh'?
Tauchtet ihr nieder,
mit euch tollte
und neckte der Niblung sich gern!

Wie scheint im Schimmer
ihr hell und schön!
Wie gern umschlänge
der Schlanken eine mein Arm,
schlüpfte hold sie herab!

---

[1]) Zur Etymologie des Namens sei bemerkt: Alberich, auch Elberich — altfranzösisch Auberes, später Auberon, Oberon — leitet auf den alten wahrscheinlich fränkischen Namen Ages, Agez. Das gothische Wort agis, althochdeutsch akiso heißt Schrecken, Angst, Furcht und erinnert an den Meergott Oegir, dessen Gattin Rau (Raub) heißt. Von agis stammt Ages, bei den Alten der größte Dieb Ages ist der ursprüngliche Name von Alberich, sowie von Elbegast, Elben- Elfen-

Diese Gleichmäßigkeit beeinträchtigt indeß keineswegs die Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Was zunächst das dreimalige je zweizeilige Lob betrifft, so ist das erste und dritte direkt und hat die Fassung eines Ausrufes, das zweite dagegen indirekt in einer Frage.

Sehen wir uns ferner die jedesmal in den drei letzten Zeilen ausgedrückten Bitten an, so lesen wir je in einer Zeile in Bedingungsform die Aufforderung an die Rheintöchter zur Initiative des Spiels. Diese Zeile ist das erste- und drittemal die letzte, das zweitemal aber die erste der drei Zeilen. Durch diese Abweichungen steht die mittlere (2.) Anrede im Gegensatze zu den beiden anderen. Dadurch wird die Regelmäßigkeit der drei Stellen zu einer den Contrast in sich begreifenden Symmetrie. — Beachtungswerth ist die Steigerung und Abstufung in den drei Anreden, sowohl hinsichtlich des Lobes, als bezüglich der Bitten, welche immer bestimmter werdend von der wachsenden Lüsternheit Alberich's zeugen.

Aus der ersten Anrede erfahren wir Alberich's Herkunft aus Nibelheim's Nacht, und dazu aus der zweiten, daß er selbst Nibelung.

Schon in den ersten Worten verräth der Zwerg seine wesentlichen Charakterzüge: seine neidische Gier („neidliches Volk")[1] und lüsterne Sinnlichkeit. Während sich jene erst im zweiten Hauptabschnitte unserer Scene an dem Goldglanze entwickelt, entfaltet sich diese letztere in dem nun folgenden Spiele mit den Rheintöchtern, welches den zweiten Theil (S. 7—13) des ersten Hauptabschnittes umfaßt. Dieses Spiel ist wie von Alberich, so auch seitens der Rheintöchter im ersten Theile durch ihr Verhalten bei den Aeußerungen des Nibelungen vorbereitet. Nach dem Hören der Stimme des Alben, dessen erste Anrede die Mädchen während ihrer Neckereien nicht beachtet haben (ein Umstand, der mit dazu dient, die Wieder-

geist. Der Zwerg Alfrik, „der berüchtigte Dieb", entwendet das Schwert Eckesachs, das er im Fluße Trey gehärtet hat, seinem Vater aus dem Berge und giebt es dem König Roseleif. (Wilkina-Saga 98.) Vgl. Franz Müller. Der Ring des Nibelungen. S. 18.

[1]) „Neidlich" heißt so viel wie beneidenswerth, neiderregend.

„Neidlich" wird auch der Hort genannt, so im „Rheingold" S. 60, im „Siegfried" S. 263. Vgl. auch „Götterdämmerung" S. 353, 383 und S. 414 Zeile 4.

Desgleichen Siegmund's und Siegfried's Schwert: S. 136, 250, 251, 253, 258.

holungen der Anrede zu motiviren), fragt zuerst die neugierige Woglinde: „Hei! wer ist dort?“ (S. 5).

Nachdem die Schwestern dann bei tieferem Herabtauchen den Nibelung erkannt, geben Woglinde und Wellgunde ihrem Abscheu Ausdruck: „Pfui! der Garstige!“, Floßhilde dagegen ist gleich für das Gold besorgt und beruhigt sich erst, als sie in dem Benehmen Alberich's, welches die beiden anderen für Spott halten, Verliebtheit erkennt. „Nun lach' ich der Furcht: der Feind ist verliebt.“ (S. 6). Diese Worte sind wichtig, weil in ihnen die später (S. 18) von Woglinde unbesonnen ausgeplauderte Bedingung, unter der das Gold zu gewinnen, leise angedeutet wird. — Das so von beiden Seiten im ersten Theile vorbereitete Spiel beginnt Woglinde mit dem Rufe: „Laßt ihn uns kennen“ und „Nun nahe dich mir.“ Alberich klettert hierauf mit koboldartiger Behendigkeit, doch wiederholt ausgleitend, der Spitze des Riffes zu, auf das sich Woglinde hinabgelassen hat. Das Wasser füllt ihm dabei die Nase, so daß er pruhsten muß. Durch die läuternde Kraft des derb Komischen ist der Situation alles etwa Anstößige genommen. Alberich sucht Woglinde zu umfassen[1]), sie entwindet sich aber, indem sie sich bald nach unten schwingt, bald rasch aufwärts schnellt, unter dem Lachen der Schwestern von dem Nibelung verfolgt, dem dies Spiel doch etwas sauer wird. Als er noch einmal Woglinde nachklettern will, ruft ihn Wellgunde an: „zu mir wende dich, Woglinde meide!“ Sofort naht sich der Zwerg Wellgunden, die sich herabsenkt, aber nur, um ihn zu verspotten. Alberich sucht sie mit Gewalt zu halten, aber vergeblich, es bleibt ihm nichts übrig, als dem falschen Kinde erbos't nachzuzanken. Jetzt verspricht Floßhilde Erhörung:

Was zank'st du, Alp?[2])
Schon so verzagt?
Du freitest um zwei:

---

[1]) Der Ausdruck „Friedel“ in der Bitte: Mein Friedel sei, Du fräuliches Kind! der außer hier S. 8 auch S. 10 u. 415 vorkommt, bedeutet soviel wie Gesell, Gespiel, Lieb.

Vgl. Nibelungenlied. XIX. Aventiure, 3. Strophe.

Bekannter ist der Ausdruck wohl durch W. O. v. Horn's Volksbuch „Friedel“.

[2]) „Alp“ nhd. bedeutet Nachtgeist. Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts haben die englische Form „elff“ eingeführt. Früher findet man „elbe“ oder

frügst du die dritte,
süßen Trost
schüfe die Traute dir!

taucht herab und zieht den seligsten Mann, nachdem sie ihn erst sanft abgewehrt, zärtlich an sich, ironisch ihm schmeichelnd. Als aber Woglinde und Wellgunde darüber ein helles Gelächter aufschlagen, reißt sich die kluge los, taucht schnell mit den Schwestern in die Höhe und stimmt in das Lachen ein.

Die Klimax in diesem Spiel ist unverkennbar: Woglinde flieht vor Alberich hin und her, Wellgunde neigt sich zu ihm herab, Floßhilde naht sich ihm wirklich. Auch in jedem einzelnen Spiele läßt sich bei aller Mannigfaltigkeit der Wendungen die Ordnung durchfühlen. — Das Benehmen der beiden Mädchen, welche sich zuerst mit Alberich necken, ist leicht aus ihrer besonderen Natur zu erklären; dagegen fällt es auf, daß Floßhilde die sonst so zurückhaltende und besonnene, dem Nibelungen am meisten entgegenkommt. Dieses auf den ersten Blick auffallende Verhalten Floßhilden's erweist sich jedoch bei näherer Prüfung als übereinstimmend mit ihrem anderweit zu Tage tretenden Charakter.

Denn gerade ihre Sorgsamkeit für das Gold ist es, welche sie, wenn sie sich selbst auch vielleicht dieses Beweggrundes nicht klar bewußt ist, instinctive antreibt, Alberich so verliebt wie möglich zu machen, um durch dieses hier einzig wirksame Mittel das Gold zu sichern.

Die Eigenart Alberich's hat sich während des Spieles deutlich hervorgekehrt. Das Anwachsen der begehrlichen Sinnlichkeit, welche dem Nibelungen bald dieses, bald jenes Mädchen als das schönste erscheinen läßt, verräth sich in einer immer lüsterner werdenden Ausdrucksweise und in den Floßhilden gegenüber gebrauchten kurzen Ausrufen.

Dabei zeigt der Zwerg eine rohe Naturwüchsigkeit; bei sinnlichen Eindrücken vermag er sich (wie dies an vielen überwiegend sinnlichen

„elben". Hans Sachs gebraucht „ölp". — Als Bezeichnung für Alberich kommt „Alp" vor S. 11, 17, 19, 20, 59, 72, für Mime S. 214 und 275. „Albe" kommt vor S. 14, 19, 38, 43, 73, 258, 380, 411, 435; „Schwarzalbe" S. 61, 232; „Schwarz-Alberich" S. 232, 261; „Nacht-Alberich" S. 38; „Lichtalben" S 59, 234; „Licht-Alberich" S 234. Vgl. über diese Ausdrücke Jakob Grimm; deutsche Mythologie. B. I. S. 411 ff.

und ungebildeten Naturen zu beobachten ist) nicht zu beherrschen, sondern muß sich sofort in Worten und Gebärden gleichsam Luft verschaffen. So z. B., als er beim Erklettern des Riffes wiederholt aufgehalten wird (S. 7):

Garstig glatter
glitschriger Glimmer!
Wie gleit ich aus!
Mit Händen und Füßen
nicht fasse noch halt' ich
das schlecke Geschlüpfer! —

Dieser leichten Erregbarkeit seiner Natur entspricht, als das Haschen nach den Mädchen ohne Erfolg bleibt, die Steigerung seines Unwillens, welcher auch noch dadurch vermehrt wird, daß sich der Zwerg in einer lächerlichen Eingebildetheit für schön hält (Vgl. S. 10). Thörichte Eitelkeit bildet überhaupt einen wesentlichen Zug seines Charakters. Die ironischen Schmeicheleien Floßhilden's (S. 11—13) nimmt er z. B. als ernst gemeint u. dgl. m. — Wie der erste Theil des ersten Hauptabschnittes die Einleitung der Jagd auf die Rheintöchter enthält, so macht der dritte Theil (S. 13 – 15) die Beschließung derselben, bestehend in den Klagen des betrogenen Zwerges, den Neckereien der übermüthig Alberich herausfordernden Mädchen und einer letzten verzweifelten Anstrengung Alberich's, eine der Rheintöchter zu erjagen. Des Nibelungen Begierde, welcher jedoch — was für die spätere Umwandlung Alberich's in Betracht kommt — heftiger Zorn über die Mädchen beigemischt ist, hat hier den höchsten Grad der Heftigkeit erreicht:

Wuth und Minne
wild und mächtig
wühlt mir den Muth auf! —
Wie ihr auch lacht und lügt,
lüstern lechz' ich nach euch,
und eine muß mir erliegen!

Darauf verfolgt der Albe mit grauenhafter Behendigkeit die Mädchen, die mit höhnischem Gelächter stets ihm entweichen. Er erklimmt Riff für Riff, strauchelt, stürzt in die Tiefe hinab, klettert

dann hastig wieder zur Höhe — bis ihm endlich die Geduld entfährt: vor Wuth schäumend hält er athemlos an und streckt die geballte Faust nach den Mädchen hinauf, kaum seiner mächtig:

Fing' eine diese Faust! . . .[1])

Er verbleibt in sprachloser[2]) Wuth, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von einem in die Fluth gedrungenen Lichtschein angezogen wird.

Damit ist der erste Hauptabschnitt unserer Scene beendet.

Der den Goldglanz entzündende Sonnenschein, mit dessen Beginn

---

[1]) Vgl. dazu Alberichs Worte S. 61:
mit gold'ner Faust
euch Göttliche fang' ich mir alle!

[2]) Das physiologisch (durch die Athemlosigkeit) wie psychologisch (durch den hohen Grad des Affectes) wohl motivirte Schweigen, in welchem Alberich von nun an abgesehen von einigen kleinen Fragen bis zum Liebesfluche am Schlusse der Scene verharrt, bildet einen ästhetisch wirksamen Contrast zu dem Geplauder der drei Mädchen, welche das Geheimniß des Goldgewinnes ausschwatzen. Es ist hier jenes unheimliche spannende Schweigen, welches, wie es Folge größter innerer Bewegung ist, einer entsprechenden äußeren Bewegung und That voranzugehen pflegt. — Das Schweigen der Personen bei Wagner verdient nicht minder sorgfältige Beachtung als das Reden derselben; denn auch in der Anwendung dieses (so zu sagen) negativen Ausdrucksmittels zeigt sich die dichterische Größe unseres Meisters. Leider ist hier nicht der Ort, die mannigfaltigen wunderbar ergreifenden Wirkungen, welche Wagner durch das Schweigen zu erreichen gewußt hat, eingehend zu erörtern. Nur an einzelne derselben sei flüchtig erinnert. Als Senta den Holländer zum ersten Mal erblickt (Fl. H. II. 3.), bleibt sie, ohne ihr Auge von ihm abzuwenden, wie festgebannt stehen, und vergißt ihren von der See zurückkehrenden Vater zu begrüßen; Eva (Meistersinger, III. 4.) vergißt, indem sie bewegungslos wie bezaubert ihren Blick auf Walther heftet, die Fragen des Sachs zu beantworten; Elisabeth (Tannhäuser, II. 3.) erwiedert auf die Frage des Landgrafen: „Drängt es dich, dein Herz mir endlich zu erschließen?“ vor Freude überwallend nur die Worte: „Blick' mir ins Auge! Sprechen kann ich nicht.“ — Von der tiefen metaphysischen Einsicht des Dichters in die wahre (wenn auch selten wirkliche) Menschennatur zeugt besonders das Schweigen in denjenigen Liebesscenen (Fliegender Holländer, II. 3, Tristan und Isolde, I. 5 und Siegfried, III. 3), welche den Entstehungsmoment einer wahrhaften Liebe in der Weise darstellen, daß die Betreffenden wie von einem plötzlichen Schauer erfaßt in starrer Haltung einander unverwandt in die Augen blicken und lange in ihren gegenseitigen Anblick versunken bleiben; denn nur in einer solchen stillen Darstellung erhält jener Moment, in welchem wenn auch den Liebenden selbst meistens unbewußt die Idee eines neuen Menschen geschaut wird, und welcher somit den idealen Keim der

der zweite Hauptabschnitt (S. 15—21) anfängt, ist vorbereitet durch die Worte Wellgunden's S. 5.: „Es dämmert und ruft."

Die Begrüßung desselben seitens der Rheintöchter bildet den ersten Theil (S. 15—16) dieses Abschnittes. Dieselbe geschieht zunächst durch jede Rheintochter besonders und zwar in der bekannten Reihenfolge, in freudigen Ausrufen, welche nach Inhalt wie Umfang dem Naturell der einzelnen Mädchen angemessen sind; sodann in einem längeren wohl gegliederten gemeinsamen Gesange der Schwestern, welche dabei das mittlere Riff anmuthig umschwimmen. So tritt hier, nach der lebhaften Jagd im ersten Hauptabschnitte, mit der behaglich ruhigen Bewegung der sich an dem zauberisch goldenen Lichte erfreuenden Rheinkinder eine friedliche Situation ein. Jedoch ist sie nur die Stille vor dem Sturme; in den Fragen Alberich's nach dem Golde und den Antworten hierauf, die zusammen den zweiten Theil (S. 16—19) ausfüllen, ist ein neues erregendes Moment gegeben, welches rasch zu der Katastrophe des Schlußtheiles hindrängt. Der Nibelung, dessen Augen noch starr an dem Golde haften, fragt die Mädchen:

Was ist's, ihr Glatten,
das dort so gleißt, und glänzt?

und erfährt hierauf, daß es das Rheingold sei, welches die Wogen durchhelle.

Der Einladung der Mädchen, mit ihnen in dem Glanze zu schwimmen, setzt Alberich entgegen:

Eurem Taucherspiele
nur taugte das Gold?
Mir gält es dann wenig!

Die Schwestern beginnen nun, fast erzürnt, daß ihr geliebtes Gold verkannt wird, dem Alben von den Wundern desselben zu erzählen.

Menschwerdung in sich birgt, die seiner hohen Wichtigkeit entsprechende Würde und Weihe, Eigenschaften, welche ihm zwar in der Wirklichkeit, wo die (sogenannte) Liebe in der Regel mit leichtsinnigem Getändel und kokettem Aeugeln ihren Anfang nimmt, leider nur selten beiwohnen; indeß stellt der große Künstler die Wirklichkeit nicht dar, wie sie ist, sondern wie sie sein sollte. — Soviel hier in Kürze über das Schweigen der Personen bei Wagner.

Die vorlaute Woglinde gibt den Anstoß:

Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüßt' er all' seine Wunder!

Darauf Wellgunde:

Der Welt Erbe [1])
gewänne zu eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maßlose Macht ihm verlieh'.

Die vorsichtige Floßhilde mahnt ihre Schwestern zum Schweigen. Allein Wellgunde giebt ihr zu hören:

Weißt du denn nicht,
wem nur allein
das Gold zu schmieden vergönnt?

worauf Woglinde die schon S. 6 angedeutete Bedingung, unter der das Gold zu gewinnen, ausplaudert:

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,

---

[1]) Ich habe (S. 29, Anmerk. 1) hervorgehoben, daß man als die Grundidee des „Ring des Nibelungen" auch das Verhältniß des Menschen zum Besitze angeben kann. Schaut man das Kunstwerk im Lichte dieser Idee, so erscheinen die socialen Begriffe um so beachtenswerther, als die ihnen entsprechenden Verhältnisse — natürlich nur die von einfacher aber das Wesen in sich bergenden Art — fast alle im „Ring des Nibelungen" vorkommen: z. B. Besitz S. 43, 267; Eigen S. 17, 41, 61, 73, 101, 121, 439 f; Dienstbarkeit S. 51 ff.; Pfand S. 23, 30, 35, 43, 46, 78 f, 113; Vertrag S. 23, 26 ff., 78; Kauf S. 30, 87; Tausch S. 416; Schenkung S. 27, 43; Bekleidung, Ernährung und Erziehung S. 215, 216; Bund S. 27, 358 ff.; Ehe S. 131, 156; Brautgabe S. 126; Erbe S. 17, 19, 150, 419 f., 435; desgleichen Spiel, Wette, Auftrag, Verwahrung u. s. w. u. s. w.; eine große Rolle spielt auch die Gastfreundschaft vgl. S. 105 und S. 359. Außerdem finden sich u. A. die Begriffe Verbrechen, Vergehen S. 194, Betrug, Meineid (Eid), Räuber, Dieb, Mörder, Gewalt, Klage, Kläger, verklagen, Strafe, Rache, Recht, Gesetz, Göttergesetz, Urgesetz.

nur der erzielt sich den Zauber
zum Reif zu zwingen das Gold. [1])

Nachdem sich die klugen Mädchen dieses zum Bewußtsein gebracht, fürchten sie keine Gefahr mehr:

Wellgunde.

Wohl sicher sind wir
und sorgenfrei:
denn was nur lebt will lieben;
meiden will keiner die Minne.

Woglinde.

Am wenigsten er
der lüsterne Alp!
vor Liebesgier
möcht er vergeh'n!

Lachend verspotten darauf die Arglosen den Alben, welcher ihrem hastigen Geplauder wohl gelauscht hat, und starr das Gold im Auge überlegt:

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?

(Furchtbar laut:)

Spottet nur zu!
Der Niblung naht eu'rem Spiel!

Mit diesem Entschluß hebt der letzte Theil (S. 19—21) unserer Scene an, in welchem sich rasch die Katastrophe entwickelt.

Während die Mädchen, welche den Sinn der Worte des Nibelungen offenbar nicht erfaßt haben (sie glauben: „die Minne macht ihn verrückt!"), kreischend aus einander fahren und im tollsten Ueber-

---

[1]) Dieser Gedanke, daß der, welcher große Zwecke erreichen will, der irdischen Liebe entsagen muß — ein Gedanke, der mit dem scheinbar entgegengesetzten Gedanken, daß alles wahrhaft Große der Liebe seine Entstehung verdankt, recht wohl vereinbar ist —, findet sich auch in anderen Dichtungen in den verschiedenartigsten Gestaltungen z. B. in Shakespeare's Antonius und Cleopatra, in Schiller's Jungfrau von Orleans u. s. w., und hat einen mächtigen Ausdruck in dem Priesterthume der katholischen Kirche.

muth lachen, klettert Alberich in grausiger Hast nach der Spitze des mittleren Riffes hinauf und ruft, die Hand nach dem Golde ausstreckend:

Bangt euch noch nicht?
So buhlt nun im Finstern,
feuchtes Gezücht!
Das Licht lösch' ich euch aus;
das Gold entreiß' ich dem Riff,
schmiede den rächenden Ring:
denn hör' es die Fluth —
so verfluch' ich die Liebe!

Mit furchtbarer Gewalt reißt er das Gold aus dem Riffe, und stürzt damit hastig in die Tiefe, wo er unter dem Wehegeschrei[1]) der ihm nachtauchenden Rheintöchter schnell verschwindet. —

[1]) Dieses Wehegeschrei der Rheintöchter, welches mit den Worten „Wehe! Wehe!" die erste Scene S. 21 abschließt, erinnert an die W-Laute zu Anfang der Scene und correspondirt zugleich dem Ausrufe Alberich's S. 13: „Wehe! ach wehe!". Ich weise hierauf besonders hin, weil dem Wehe, Leide, Schmerze, der Trauer, Sorge, Angst, Furcht, dem Zagen, Zittern, Schrecken u. s. w. auffallend oft im „Ring des Nibelungen" Ausdruck gegeben ist, und schon das häufige Vorkommen der betreffenden Worte — jedes der genannten Worte findet sich etwa 20—30 mal im Kunstwerke — für die tragische Stimmung der Dichtung bezeichnend ist.

In diesem Sinne mache ich auch darauf aufmerksam, daß der Ausdruck „bang" „Bangen", der in unserer ersten Scene dreimal S. 14, 17 u. 20 steht, im Kunstwerke über 30 mal wiederkehrt Vgl. S. 23, 48, 66, 68, 83, 90, 92, 103, 142, 152, 167, 180, 188, 189, 201, 205, 245, 246, 249, 260, 272, 323, 327, 330, 368, 370, 371, 405, 419, 427, 430, 439. Die durch solche und ähnliche Ausdrücke bezeichneten Stimmungen und Situationen sind besonders geeignet unsere Theilnahme an dem gegenwärtigen resp. zukünftigen Unglück der Handelnden, d. h. Mitleid und Furcht zu erwecken, und uns durch Erregung dieser Theilnahme, welche ich übrigens abweichend von vielen Aesthetikern nur dann für eine ächt künstlerisch wirksame halte, wenn sie von jedem directen Bezuge auf unser eigenes Selbst frei ist, vom Egoismus zu reinigen. (Auf die vielen höchst interessanten theilweise durch Lessing — vgl. 74—79 Stück der Dramaturgie — angeregten Controversen bezüglich der Deutung resp. der richtigen Verwerthung der Aristotelischen Begriffe φόβος und ἔλεος, welche u. A. von Tyrwhitt, Heinrich Weil, Bernays, Bonitz, Döring, Ueberweg, Vahlen, Teichmüller, Zeller u. s w. erörtert sind, kann hier nicht eingegangen werden. Meine oben angedeutete von Lessing abweichende Auffassung stützt sich namentlich auf Kant's Kritik der Urtheilskraft § 2 ff. Vgl. auch die ästhetischen Abhandlungen Schiller's, insbesondere den Aufsatz: „Ueber die tragische Kunst.")

Diese That Alberich's bildet die Grundlage des ganzen Bühnenfestspieles. Die Schuld des durch Verfluchung der Liebe gelungenen Goldraubes begründet den auf dem Nibelungenhorte ruhenden Fluch, welchen der Räuber selbst, als ihm das Gold zum Unheil gereicht, indem es ihn den dauernden Banden Loge's und Wotan's zu überliefern droht, also ausspricht:

Wie durch Fluch er mir gerieth,
verflucht sei dieser Ring!
Gab sein Gold
mir — Macht ohne Maß,
nun zeug' sein Zauber
Tod dem — der ihn trägt!
u. s. w. vgl. S. 75, 76.

Im Verlaufe der Dichtung sehen wir Riesen und Zwerge, Götter und Menschen diesem Fluche zum Opfer fallen, bis schließlich durch eine die ewige Macht der Liebe segnende That der höchsten Selbstlosigkeit die Schuld gesühnt und der Ring dem Rheine als dem rechtmäßigen ursprünglichen Besitzer des Goldes zurückgegeben wird. —

Prüfen wir nun, wie die Handlungsweise Alberich's im zweiten Abschnitte unserer Scene motivirt ist.

Wie erscheint es begründet, daß der Nibelung, welcher sich im ersten Abschnitte den Rheintöchtern gegenüber als eine lüsterne begehrliche Natur gezeigt, welcher, wie Woglinde sagt, vor Liebesgier vergehen möchte, jetzt plötzlich, um das Gold zu gewinnen, dem mächtigen Minnetriebe entsagt und die Liebe verflucht?

Diese Umwandelung Alberich's, deren äußerer Beginn zu Anfang des zweiten Hauptabschnittes mit dem Ausbruche des Goldglanzes zusammentrifft, ist innerlich schon durch den Zustand angebahnt, in welchen der Zwerg durch das vorangegangene Haschen nach den Mädchen versetzt ist. Die Erregung des Alben hat den höchsten Grad erreicht, als er, während er in sprachloser Wuth ermüdet die Jagd einen Augenblick einstellt, von dem blendenden Strahle eines sich zauberisch durch das Wasser ergießenden Lichtes getroffen wird. Wenn dieses einen so starken Eindruck auf ihn macht, daß er die Rheintöchter zunächst darüber vergißt und seine Augen starr auf das Gold gerichtet hält, so ist eine solche paulinische Umkehr der Sinnesart zu-

mal bei dem Naturell des Zwerges wohl erklärlich. Ebenso begreift man leicht, daß, nachdem Alberich, einmal vom Golde mächtig angezogen, nun noch von den wunderbaren Kräften des aus dem Metalle zu schmiedenden Ringes gehört hat, Habsucht und Neid in ihm rasch den Gedanken aufsteigen lassen, das Gold dem Riffe zu entreißen, um auf diese Weise maßlose Macht zu gewinnen und zugleich an den Rheintöchtern, welche ihn verhöhnt und betrogen haben, Rache zu nehmen. (Vgl. dazu auch die Erzählung Loge's S. 38.) Zwischen diesem Gedanken und der ihm entsprechenden wirksamen That steht aber die uns bekannte schwere Bedingung. Wie wird sie der lüsterne Zwerg erfüllen können? Von der Goldgier angespornt hat er es ersonnen:

Der Welt Erbe
gewänn' ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust?

Diese Erwägung, welche mit der niedrigen Sinnlichkeit, wie sie Alberich in dem ersten Hauptabschnitte in seinem Betragen gegen die Rheintöchter an den Tag gelegt, völlig im Einklange ist, gibt den Ausschlag und bringt den Entschluß zur Ausführung. — Das sind die Motive, die Alberich's Handlungsweise zur Genüge psychologisch rechtfertigen.

Deutlich und bestimmt tritt uns das Bild des Nibelungen aus der ersten Scene entgegen. Dasselbe stellt in seinem Grundzuge der Begehrlichkeit, welche sich im ersten Hauptabschnitte auf die Rheintöchter, im zweiten auf das Gold richtet, das ursprünglich allen Menschen mehr oder weniger innewohnende Streben nach Lust und Macht in seiner rohesten Gestalt dar, wie es etwa den Menschen vor aller Civilisation beherrscht. Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie in unserer Dichtung, welche, so wenig dieses auch direct beabsichtigt sein mag, die Geschichte der Menschheit von den Anfängen der Cultur bis zu ihrem einst in ferner Zukunft zu erreichenden Gipfel nach ihren begrifflichen Hauptmomenten umfaßt, jenes Streben und Ringen, dem historischen Entwickelungsprocesse gemäß, in immer feineren und edleren Formen zur Erscheinung kommt, bis die Vernunft endlich nach Durchschauung aller Illusionen stark genug geworden ist, es zu überwinden und freiwillig aufzugeben.

Wird uns am Schlusse der Götterdämmerung in Brünnhilde die Verneinung des Willens zum Leben vorgeführt, so enthält die erste Scene des Rheingold in der Gestalt Alberich's ein Bild der entschiedensten Bejahung jenes Willens, des ungestümen Dranges zum Dasein.

Gewinnt das Bild des Nibelungen somit eine allgemeine typische Bedeutung, so trägt es doch andererseits genug besondere individuelle Züge, um, wie fast alle Charaktere Wagner's, die schwer zu findende Mitte zwischen dem abstracten Menschen der antiken Kunst und dem concreten Individuum Shakespeare's inne zu halten.

Obwohl Alberich, um das Gold zu rauben, die schöpferische Macht der Liebe verflucht und so scheinbar die Goldgier die Oberhand gewinnen läßt, zeigt er trotzdem durch die für seine That den Ausschlag gebende Erwägung, welche wir dem besonderen Naturell des Zwerges entsprechend fanden, daß der im Geschlechtsgegensatze wurzelnde Trieb nach Ergänzung und Gemeinschaft stärker ist als der des Egoismus, womit zugleich der schließliche Ausgang des Conflictes beider Triebe, der Sieg der Liebe über die Selbstsucht, welcher erst gegen Ende des Rheingold völlig exponirt erscheint, schon hier durchblickt, wenn auch noch durch einen die Erwartung spannenden Schleier verhüllt.

In dem weiteren Verlaufe des Kunstwerkes sehen wir das Bild des Nibelungen nach den in unserer ersten Scene gezeichneten Contouren ausgeführt.

Hier sei bezüglich des ferneren Auftretens Alberich's (S. 49—52, 57—76, 260—268, 283—287, 380—384), welches keinen wesentlichen Zug enthält, der sich nicht auf die in der ersten Scene herausgekehrte Eigenart des Zwerges zurückführen ließe, nur Folgendes erwähnt. Die immer unersättlicher werdende Goldsucht Alberich's macht vor Allem die Scene in der dritten Abtheilung des „Rheingold" anschaulich, in welcher Mime und die übrigen Nibelungen von ihrem Herrn mittelst des inzwischen geschmiedeten Zauberreifes gezwungen werden, fortwährend neue Schätze aus den Schachten an das Licht zu fördern. Wir erblicken die keuchenden Zwerge, wie sie mit goldenen und silbernen Geschmeiden beladen den Klüften entsteigen und unter Alberich's Geißelhieben und stetem Schelten das Metall auf einen Haufen speichern. Den Göttern klagt Mime:

Durch des Ringes Gold
erräth seine Gier,
wo neuer Schimmer
in Schachten sich birgt:
da müssen wir spähen,
spüren und graben,
die Beute schmelzen
und schmieden den Guß,
ohne Ruh' und Rast
den Hort zu häufen dem Herrn.

Als Wotan und Loge dem Räuber das Gold abgenommen, geht das Sinnen und Trachten des Alben auf Wiedergewinn des Ringes. Dieses kommt in einer sowohl für Alberich äußerst charakteristischen als auch die niedere Habgier überhaupt treffend bezeichnenden Weise in der Scene mit Mime im zweiten Aufzuge des „Siegfried" zum Ausdruck (sowie vorher bei dem Zusammentreffen des Nibelungen mit dem Wanderer in demselben Aufzuge, und später bei der Unterredung mit seinem Sohne Hagen im zweiten Acte der „Götterdämmerung"). — Wie wir Alberich von dem Streben nach Macht nicht ablassen sehen, so erfahren wir auch, daß er von der Begierde nach Liebeslust gefesselt geblieben ist. Seiner lüsternen Sinnlichkeit, welche nach den Rheintöchtern vergeblich haschte, hat er durch Gold Befriedigung zu verschaffen gewußt. Ueber die Ausführung seiner Absicht:

Erzwäng' ich nicht Liebe
doch listig erzwäng' ich mir Lust?,

welche er noch einmal S. 62 den Göttern gegenüber ausgesprochen:

eure schmucken Frau'n —
die mein Frei'n verschmäht —
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,
lacht Liebe ihm nicht. —,

hören wir im zweiten Acte der „Walküre" S. 149 durch Wotan:

Vom Niblung jüngst
vernahm ich die Mär',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
deff' Gunst Gold ihm erzwang.

Des Hasses Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreiß't ihr im Schooße:
das Wunder gelang
dem Liebelosen;

u. s. w.

„Des Hasses Frucht“ ist Hagen, wie er uns im zweiten Aufzuge der „Götterdämmerung“ S. 381 selbst mittheilt, indem er zu seinem Vater Alberich spricht:

Gab die Mutter mir Muth,
nicht doch mag ich ihr danken,
daß deiner List sie erlag:
frühalt, fahl und bleich,
hass' ich die Frohen,
freue mich nie!,

und das Weib, welches der Zwerg bewältigt hat, ist Grimhild, die Gemahlin Gibich's und Mutter der Gibichungen: Gunther's und Gutrunen's. (Vgl. S. 356 und S. 350.) — So hat Alberich's Erwägung:

Erzwäng' ich nicht Liebe
Doch listig erzwäng' ich ich mir Lust?

in Hagen ihre sichtbare Realisation gefunden. Enthält die erste Scene des „Rheingold“ in diesen Zeilen den Keim zur Existenz Hagen's, so wird im ersten Acte der „Walküre“ durch die Liebe Siegmund's und Sieglinden's der Grund zum Dasein Siegfried's gelegt[1]), ein Parallelismus, welcher aus der wunderbaren Architectonik der Dichtung resultirt.

[1]) Es ist ein bedeutsamer Vorzug der cyclischen mehrere Dramen umfassenden Form eines Kunstwerkes, daß in ihr eine Darlegung der Entwickelung der Charaktere auch in den Phasen gegeben werden kann, welche gerade die für das eigenste Wesen des Individuums am meisten bestimmende Momente enthalten. Diese Momente, zu welchen also namentlich die physische, moralische und intellektuelle Beschaffenheit der Eltern (und deren Vorfahren), die besondere Art ihrer Liebe und andere auf die Conception und Geburt u. s. w. einflußreiche Umstände zu rechnen sind, können sonst in der Regel nur in der Erzählung angedeutet, nicht

Hagen, welcher seinen Vater am Schlusse der Götterdämmerung treu vertritt, ist das zweite Selbst des Nibelungen; nur durch den Einfluß der Mutter erscheint die Eigenart Hagen's nach den über die Vererbung der Eigenschaften waltenden Gesetzen in einigen hier nicht zu erörternden Beziehungen modificirt. —

In dieser Weise ist der wesentliche Charakter Alberich's, die Gier nach Gold und Liebeslust, zu einer plastischen Anschaulichkeit gebracht.

In Betreff der weiteren Ausführung der mit diesem wesentlichen Charakter zusammenhängenden Nebenzüge auf dem uns in der ersten Scene dargebotenen Bilde des Nibelungen sei nur hervorgehoben: das Prahlen des Zwergen mit seiner Macht den Göttern Wotan

---

aber in einer ihrer hohen Wichtigkeit entsprechenden Weise anschaulich gemacht werden. (Von dieser letzten Regel ist eine herrliche Ausnahme, wie sie nur dem Genius gelingt, jene metaphysisch tiefe Erzählung des todes-sehnsüchtigen Tristan:

„Muß ich dich so versteh'n,
du alte ernste Weise,
mit deiner Klage Klang!
. . . .
Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar,
die alte Weise
sehnsuchts-bang,
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einst mich frug,
und jetzt mich frägt,
zu welchem Loos erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Loos? —
Die alte Weise
sagt mir's wieder: —
mich sehnen — und sterben,
sterben — und mich sehnen!
Nein! ach nein!
So heißt sie nicht:
Sehnen! Sehnen —
im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!"

Das ist mehr als Andeutung, das ist schaulichste Urpoesie!)

und Loge gegenüber (S. 59—66), welches sich auf seine Eingebildetheit deren wir schon bei Besprechung des ersten Hauptabschnittes unserer Scene gedachten, zurückführen läßt; sodann seine Feigheit, über welche bereits die Rheintöchter wiederholt gespottet haben S. 14:

Warum, du Banger,
bandest du nicht
das Mädchen, das du minnst?

und S. 17:

Sieh', wie selig
im Glanze wir gleiten!
Willst du Banger
in ihm dich baden,
so schwimm' und schwelge mit uns!

(auch Wotan nennt Alberich S. 142 den „bangen Nibelung", während dagegen Loge S. 41 in Bezug auf den Goldraub mit Recht von ihm sagen kann: „zaglos gewann er des Zaubers Macht"); ferner sein Neid, wie er sich namentlich in der letzten Abtheilung des „Rheingold" in der Verfluchung des verlorenen Ringes und bei dem oben erwähnten Zusammentreffen mit Mime im zweiten Aufzuge des „Siegfried" ausspricht, und von welchem die übereinstimmenden Aeußerungen Fafner's S. 36, Wotan's S. 145, 150, 306, Mime's S. 228, der Nornen S. 343 zeugen; endlich als Kehrseite des Haß gebärenden Neides seine zur Rachsucht und Grausamkeit führende Schadenfreude, welche dem leicht erregbaren Naturell des Zwerges entsprechend rückhaltslos laut wird. Am Schlusse unserer ersten Scene, als Alberich mit dem Golde in der Tiefe verschwunden und nun eine (nach Verfluchung der Liebe zugleich symbolische) dichte Finsterniß hereingebrochen ist, hört man aus dem untersten Grunde ein gellendes Hohngelächter des Nibelungen heraufschallen, das auch später wieder, nach der Tödtung Mime's durch Siegfried S. 294, aus dem Geklüfte heraus an unser Ohr dringt. (Vgl. auch S. 286.) Solche Schadenfreude zu genießen, ist teuflisch. „Es giebt kein unfehlbareres Zeichen eines ganz schlechten Herzens und tiefer moralischer Nichtswürdigkeit, als einen Zug reiner, herzlicher Schadenfreude."[1])

---

[1]) Arthur Schopenhauer, die beiden Grundprobleme der Ethik. 2. Aufl. S. 1860. 200.

Ein solcher Zug ist jenes höhnische Lachen, welches aus dem radikal Schlechten des Menschen stammt, und für den „Liebesläugner" und Goldräuber, zumal aber für den Erzeuger eines Mörders höchst charakteristisch ist. Zur Vervollständigung der Charakterzeichnung Alberich's [1]) dienen außer den schon allegirten Stellen noch die Aeußerungen Anderer: S. 37—41, 43, 53—56, 77, 143, 146, 148, 149, 232, 233, 257, 411, 412, 418, 435. —

Wenn nach alledem das Bild des Nibelungen, des Kindes der Nacht, ein sehr schwarz gemaltes ist — man kann den Schwarz-Alben und seinen Sohn als die Vertreter des Bösen in unserem Kunstwerke bezeichnen —, so stellt es uns dennoch keinen Teufel, sondern einen Menschen [2]) dar, der zwar eine niedrige Natur ist, aber ebensowenig wie Hagen allein am Morde Siegfried's, allein am Liebesfluche und Goldraube die Schuld trägt, von welcher vielmehr ein wenn auch nur sehr unerheblicher Theil auf das übermüthige Spiel, den Spott und die Unbesonnenheit der Rheintöchter kommt, und die größere Hälfte den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen ist, denen man früher die dämonisch über dem Individuum waltenden Einflüsse vor und bei der Geburt zuschrieb, wie es Goethe's orphisches Urwort *Δαιμων* ausdrückt:

„Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,

---

[1]) Alberich ist allerdings eine äußerst niedrige Natur. Trotzdem aber ist er von großer ästhetischer Wirkung; denn auch im Ernsthaften und Tragischen kann das Niedrige angewandt werden, alsdann muß es aber wie Schiller fordert (vgl. „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst") in das Furchtbare übergehen. Das ist hier der Fall.

[2]) Einzelnen Aeußerungen dieses Menschen müssen wir sogar beistimmen; so hat Alberich z. B. in seinen Vorwürfen (vgl. u. A. S. 74) gegen die Götter Recht, wie Wagner auch selbst begründend hervorhebt in dem Aufsatze: Der Nibelungen = Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. 1848. (Im zweiten Bande der gesammelten Schriften und Dichtungen, S. 205). Jedoch kann diese unsere Beistimmung nur eine modificirte sein; denn Alberich hat zwar von seinem in der Welt der Erscheinungen befindlichen Standpunkte des Egoismus aus das Recht, frei an sich selbst zu freveln, da ein strafbares Unrecht sich nur zwischen mindestens zwei lebenden Wesen denken läßt (wie ja auch von der modernen Rechtswissenschaft und Staatspraxis durch das straflos Lassen des versuchten Selbstmordes und anderer Selbstbeschädigungen anerkannt ist); in unseren Augen indeß, welche sub specie aeterni durch Raum und Zeit hindurch das eine ungetheilte Weltwesen erschauen, hat Alberich auch hierin ein Unrecht begangen.

Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten:
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt."

Nichts destoweniger bleibt trotz der Unfreiheit des Willens in diesem Sinne, ohne deren Annahme in der Kunst von einer nothwendigen und logischen Entwickelung der Charaktere nicht die Rede sein kann, eine Freiheit in anderem Sinne und damit die Verantwortlichkeit für die Handlungen in vollem Maaße bestehen. [1])

Die hiemit an ihren Schluß gelangte Betrachtung über die Personen der ersten Scene hat nachgewiesen, daß die Charaktere der drei Rheintöchter und Alberich's bereits in der ersten Scene scharf und bestimmt gezeichnet und im weiteren Verlaufe der Dichtung consequent durchgeführt sind, die Mitte zwischen Typus und Individualität haltend. —

In Bezug auf das Verhältniß der Charakteristik zur Handlung sei bemerkt, daß, (da Wagner stets dem Grundsatze des Aristoteles,[2]) nach welchem im Drama die Handlung die Hauptsache ist, treu bleibt), diese in unserer Scene trotz einer großen Anschaulichkeit jener nirgends gehemmt wird, sondern rasch fortschreitet und vorbildlich

---

[1]) Eine evidente Begründung dieser Wahrheit geben Kant in seiner Lehre vom Zusammenbestehen der Freiheit mit der Nothwendigkeit vermöge der Unterscheidung des intelligiblen Charakters vom empirischen, und Schopenhauer in seinem auf die Idealität der Erkenntnißformen gestützten Beweise, daß die Freiheit nicht im Operari, sondern im Esse liegt.

Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Ausgabe von Kirchmann. Berlin. 1868. S. 435—450; ferner Kritik der praktischen Vernunft, Ausgabe von Kirchmann. Berlin. 1869. S. 113—120; und Schopenhauer, die beiden Grundprobleme der Ethik. 2. Aufl. 1860. Ueber die Freiheit des menschlichen Willens. Daraus namentlich S. 90—98.

[2]) *Οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.* (*Περὶ ποιητικῆς* 6. 1450 a 20—25.) Das heißt „den Nagel auf den Kopf getroffen"; vgl. Schiller's Brief an Goethe vom 5. Mai 1797 (Briefwechsel zw. Sch. u. G. dritte Ausgabe. 1870. I. Bd. S. 295.)

auf kleinstem Raume die Hauptstadien aller dramatischen Entwickelung durchläuft: S. 3—7 kann als Exposition, S. 7—15 als Steigerung gelten; mit dem Ende des ersten Hauptabschnittes S. 15 ist der Höhepunkt erreicht, in dem zugleich der Keim der Peripetie liegt. Diese entwickelt sich, wie meistens, zuerst langsam S. 15—19, und eilt dann zur Katastrophe S. 19—21. —

3. Der sprachliche Ausdruck.

Nachdem wir erstens den formellen Bau unserer Scene untersucht, zweitens ihre Handlung und Charaktere an sich wie in ihrem Zusammenhange mit dem ganzen Organismus des Kunstwerkes einer Prüfung unterzogen haben, wenden wir endlich drittens unserem Plane gemäß ein Augenmerk auf den sprachlichen Ausdruck. Unsere Betrachtung soll auf die Versform, die Bilder, Figuren und einige besondere Ausdrücke der Sprache beschränkt sein.

a. Die Versform.

Die Versform, in welcher „der Ring des Nibelungen" gedichtet, ist die Alliteration oder der Stabreim, so genannt nach den drei den Vers gleichsam stützenden Liedstäben. Der Stabreim, dessen Eigenthümlichkeit darin besteht, daß er Wörter durch den Gleichklang des Anlautes (selten des Ablautes)[1]) verbindet, gründet sich, wie Metrum und Reim überhaupt, auf das ästhetische Princip, durch regelmäßige Wiederkehr eines gleichartigen Elementes ein Gefühl von Befriedigung hervorzurufen und die Aufmerksamkeit zu fesseln. Die hauptsächlichsten Vorzüge dieser Versform vor dem Endreime, welche in unseren Tagen noch immer verkannt werden und wie es scheint zum Theil noch gar nicht hervorgehoben sind[2]), sind, von dem mächtigen imponirenden Klange derselben ganz abgesehen, kurz folgende: Einmal ermöglicht

---

[1]) Durchgeführt findet sich die Gleichheit der Schlußconsonanten (nach C. Freese, Ueber deutsche Assonanzen. Stralsund. 1838. S. 14) nur in der Aethiopischen Poesie.

[2]) Selbst Rud. Gottschall, („Poetik" S. 205 und auch an anderen Orten z. B. „Porträts und Studien" 2. Band 1870. S. 87) scheint von keiner anderen Bedeutung der Alliteration zu wissen, als daß sie mit Glück zu onomatopoetischer Malerei angewendet werden kann. — Dagegen finden sich recht treffende Bemerkungen über Alliteration in der englischen Schrift Edward Dannreuther's, Richard Wagner. London. 1873. S. 60—64.

die Alliteration, indem sie den Anlaut durch alle Buchstaben — die Vocale gelten einer für den anderen als Gleichlaute — bewirken kann, eine größere Mannigfaltigkeit und Abwechselung als der Reim, der die Wörter im Wesentlichen nur durch vocale Elemente correspondiren läßt. Zuweilen können selbst durch An- und Ablaut eines Wortes zwei andere Wörter mit verschiedenen Anfangs- und Endbuchstaben verknüpft werden (z. B. die Hand vor den Mund halten, oder „entfrug mir ja Fricka den Trug.") [1]. Sodann ist die Beziehung zwischen den durch gute Alliteration verbundenen Wörtern nicht bloß, wie meistens bei dem Reime, eine rein äußerliche durch den sinnlichen Zusammenklang gegebene, sondern auch zugleich eine innere das geistige Wesen der Sache berührende. Diese innere Beziehung, welche sich dem ersten Hinblicke nicht selten verbirgt, beruht in der Regel auf einer Gleichheit und Aehnlichkeit, oder auf einem Gegensatze, oder auf einem Causalitätsverhältnisse der durch die betreffenden Wörter ausgedrückten Begriffe und kann somit eine nähere oder entferntere sein.[2]) Aus unserer ersten Scene seien als Beispiele angeführt:

Woge — Welle, staunend — still, häßlich — hold, Mann — Maid, treu — Trug, schweigen — schwatzen, Licht — löschen, Furcht — Feind, glatt — gleiten, lieben — leben u. s. w.

Die linguistisch wichtige Bedeutung solcher Beziehungen ist theilweise erst durch die moderne Sprachwissenschaft aufgedeckt, welche auf physiologischem und anatomischem Wege das Charakteristische jedes einzelnen Buchstabens zu ergründen versucht hat. Hierauf etwas näher einzugehen, wird sich noch unten Gelegenheit darbieten; an dieser Stelle ist in Bezug hierauf nur zu bemerken, daß die Alliteration einen leichten und doch tiefen Einblick in das Wesen der deutschen Sprache gewährt, wie ihn der Reim nie oder nur äußerst selten

---

[1]) Wie sehr befriedigen z. B. Siegmund's Worte: „Dach und Trank dank' ich ihr" (S. 105) das auch im kleinsten Detail Congruenz von Inhalt und Form verlangende ästhetische Feingefühl, indem dasselbe Wort „dank'", welches sich inhaltlich sowohl auf „Dach" wie auf „Trank" bezieht, auch formell durch seine zwiefache an- und ablautende Alliteration auf jene beiden Worte geht.

[2]) Eine solche Beziehung durch den Stabreim zeigt sich auch in den Namen der Personen: Woglinde, Wellgunde; Froh, Fricka, Freia; Wotan, Wala; Fasolt, Fafner; Siegmund, Sieglinde, Siegfried; Hunding, Hagen; Gunther, Gutrune.

gestattet. Wer die Alliterationen im „Ringe des Nibelungen" denkend betrachtet, dem erschließt sich eine Fülle der interessantesten den innersten Begriff der Wörter oft blitzartig beleuchtenden Zusammenhänge. Zwei Beispiele aus der ersten Scene mögen hier genügen: Schöner — schauen — scheinen; was nur lebt will lieben. Ferner sei noch als ein allgemeiner Vorzug der Alliteration erwähnt, daß sie bisweilen zu originellen die Sprache ungezwungen bereichernden Wendungen einen ungesuchten Anlaß geben kann.[1])

Außer diesen generellen Vorzügen kommt für die Vertauschung des Reimes mit der Alliteration im Besonderen zweierlei in Betracht: Erstens für die musikalische Dichtung der Umstand, daß der Stabreim durch die Musik sich wirksam unterstützen läßt, wie es auch ursprünglich bei dem Vortrage unserer alten Heldenlieder geschah, während der Endreim, — was selbst ein Gegner Wagner's (Otto Gumprecht a. a. O. S. 24 f.) zugesteht —, in dem Gesange, der die Worte in den vollen Strom der Töne eintaucht, der sinnlichen Wahrnehmung gleich Kerzenlicht im Sonnenschein sich entzieht[2]) und nur in äußerst wenigen Fällen für die Composition von einer nachweisbaren Bedeutung ist; zweitens für die Dichtung des Nibelungen-Mythos die geschichtliche Angemessenheit des stabgereimten Verses, „in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es noch Dichter und Mythenschöpfer war." Durch die Anwendung des Stabreimes der Eddalieder wird dem Urmythos sein eigenthümliches Gepräge auch[3]) im Sprachausdrucke erhalten. —

---

[1]) Auch faßt die Alliterationsform die meisten und besten Wortspiele in sich. So in unserer ersten Scene: wild — wühlt S 14; tauchen — taugen S. 9 u. S. 17. Ferner S. 26 holde — holen; S. 31 müssen — missen; S. 58 bürge — birgt; S. 61 girren — gieren; S. 23, 94, 95 Rheingold — reines Gold; S. 284 stillen — stiehl'st; S. 295 Linde — linde; S. 300 seng'st — senk'st; S 404 Macht — Magd; S. 407 Helden — hehltest. Vgl. S. 28, 35, 88, 92, 139, 141, 142, 201, 286, 347, 350, 362, 364, 373, 383, 418, 429, 430. (Außerdem die erklärenden Wortspiele mit Personennamen, auf die schon früher hingewiesen ist.)

[2]) Vgl. hierüber auch einen Brief Mozart's an seinen Vater vom 13. Oktober 1781 (abgedruckt in Jahn's „Mozart" III. B. 1858. S. 84—88).

[3]) Ueberhaupt ist das alterthümliche Colorit in Wagner's Dichtung mit bewundernswerther Sorgfalt und Treue wiedergegeben, ohne daß dadurch eine Incongruenz zwischen dem rein menschlichen Gehalte und der diesen gestaltenden künstlerischen Form verursacht wird. Als an einzelne kleine culturhistorische Züge

Die Meisterschaft Wagner's, diese uralte Form zu behandeln und unseren Sprachschatz darin zu verwerthen — eine Meisterschaft, welche Sachkenner, wie z. B. der Germanist Schleicher in Jena mit Bewunderung anerkannt haben (vgl. Richard Pohl a. a. O. Signale f. d. m. W. 1869. Nr. 50, S. 787) —, wird namentlich ersichtlich, wenn man den „Ring des Nibelungen" einerseits mit den alten

sei hier nur flüchtig erinnert an die Erwähnung der Getränke (z. B. Walküre I. Aufz. „seimiger Meth", und Götterdämmerung, II. Aufz. „Meth und Wein"; über deren Verhältniß zu einander vgl. Geiger, Ursprung und Entwickelung der menschlichen Sprache und Vernunft. 1872. 2. Band, S. 164); der Trinkgefäße (z. B. Götterdämmerung, II. Aufz. „das Trinkhorn nehmt"; in den ältesten Zeiten, vgl. Geiger, a. a. O. S. 14, werden meistens nur Hörner zu Trinkgefäßen gebraucht, nicht etwa Flasche, Becher, Schale, welche Bezeichnungen andrerseits in „Tristan und Isolde" angemessen sind); der Speisenzubereitung (z. B. im Siegfried, I Aufz. „Vom Spieße bring' ich den Braten", „Braten briet ich mir selbst"; vgl. die Mahlzeiten der Homerischen Helden, Geiger, a. a. O. S. 130 ff.) Ferner wage ich darauf aufmerksam zu machen, daß Wagner im Rheingold — sei es absichtlich oder sei es, was wahrscheinlicher, aus einem nur dem Genius innewohnenden Instincte, denn der Zufall ist hier wohl ausgeschlossen — das Wort „blau" vermieden hat, während alle übrigen Hauptfarben vorkommen, und zwar, was bemerkenswerth ist, „roth" am häufigsten, vgl. S. 37, 39, 41, 42, 44, 73, die anderen Farben dagegen seltener: „gelb" S. 53, „grün" S. 15, „schwarz" S. 10, „grau" S. 45. u. s. w Dieser Zug stimmt mit einer Thatsache überein, welche die Geschichte der Ausbildung des Sinnes für die Farbeneindrücke berichtet, nämlich, daß die blaue Farbe verhältnißmäßig am spätesten (in Wagner's Ring des Nibelungen wird das Blau des Himmels zuerst im Siegfried S 295 genannt) bei allen Völkern in die sinnliche Wahrnehmung getreten und von ähnlichen Farben unterschieden ist. Geiger, a. a. O. S. 355 führt an, daß anfangs in den Sprachen für „blau" kein besonderes Wort existirt. Der violetten Farbe, welche auf dem prismatischen Zerstreuungsbilde die letzte, in Beziehung auf Schwingungsdauer die kürzeste, also an sinnlich mächtiger Wirkung die schwächste ist, entspricht in der Sprache auch jetzt noch kein selbständiger Name; ebenso ist die blaue Farbe, welcher in jenen Hinsichten die zweite Stelle zukommt, auch den Namen nach erweislich dem für das Bemerken länger wirkungslos geblieben, als die anderen Farben. Hier macht sich das bekannte Gesetz geltend, daß das Gewaltigste und Contrastirende zuerst, dann aber auch das Mindergewaltige auf die Empfindung einwirkt u. s. w. Die ältesten Bücher enthalten vielfache Schilderungen des Himmels und erwähnen dennoch seine blaue Farbe nicht. Die Rikſanhita, der älteste Vedakreis, die Avesta, die Bibel, der Koran, kennen das Wort „blau" gar nicht. Bei Homer, Pindar, Hesiod, Theokrit, Virgil u. A. (selbst noch bei Cassiodor) finden sich auffallende Verwechslungen zwischen grau, braun und blau. — Ich glaubte, hierauf etwas näher eingehen zu dürfen, da

Eddaliedern, anderseits mit modernen Alliterationspoesien etwa Karl Lappe's, Wilhelm Jordan's u. A. vergleicht. — Auf tiefere Motivirung des Verzichtes auf den Endreim und der Wahl der Alliteration, sowie auf die Regeln und Gesetze des Stabreimes kann hier nicht eingegangen werden. Jene Begründung findet man bei Wagner, Oper und Drama, dritter Theil S. 5—72 und drei Operndichtungen S. 160—164 (in den gesammelten Schriften, IV. B. S. 131—173 und S. 397—400), und eine kurze Erörterung dieser Regeln bei Franz Müller a. a. O. S. 3 ff., woselbst auch die hauptsächlichste Literatur über den Stabreim angegeben ist. (Eine interessante Sammlung alliterirender Formeln enthält die dort nicht erwähnte Schrift Eiselein's: die reimhaften, anklingenden und ablautartigen Formeln der hochdeutschen Sprache u s. w. Constanz. 1841. Eiselein bemerkt treffend von den Stabreimen, daß sie sich „gleichsam als ausdauernde Eichen in der Sprache durch alle Stürme der Jahrhunderte unverwüstlich und unbeugsam aufrecht erhalten. Was dieser Art vor tausend Jahren ansprach im Gemüthe jedes Deutschen, das thut es heute noch mit derselben Innigkeit und Gewalt.") — Was speciell die Alliteration in unserer ersten Scene betrifft, so dient sie dem adäquaten Ausdrucke des in dieser Scene dargestellten elementaren Naturlebens. Die consonantischen Anklänge malen vortrefflich das Wogen des Wassers, das Flammen und Flimmern der Fluth bei dem Scheine der Sonne auf das Gold, das Schwimmen und Schwelgen der Rheintöchter, das hastige Haschen des Alben, endlich die Raserei des rauhen Zwerges, als er dem Riffe das Material zu dem rächenden Ringe raubt. Diese Tonmalereien werden wir unten, wo von dem onomatopoetischen Momente der Wortbildungen die Rede ist, näher betrachten. — Jetzt wollen wir die Bilder und Figuren in das Auge fassen.

---

dieses nicht bloß aus culturhistorischen, sondern auch aus ästhetischen Gesichtspunkten in Betracht kommt. Geiger bemerkt mit Recht, daß bei den Dichtern, die man nach dem Gesammteindrucke ihrer Richtung naiv genannt hat, der blaue Himmel viel seltener erwähnt wird, als bei den reflectirten und sentimentalen, . B. bei Goethe selten, bei Jean Paul außerordentlich häufig, wie überhaupt das Blau für kräftige Naturen von geringerem Reize ist, als für zarte empfindsame Seelen. (Alle diese letzteren Bemerkungen finden auch auf das Farbenspiel und dessen Wirkung in unserer ersten Scene Anwendung und werden daher hoffentlich nicht überflüssig erschienen sein.)

b. Die Bilder und Figuren.

Fast Nichts ist für die Eigenthümlichkeit des dichterischen Stils und damit zugleich für die Individualität des Dichters bezeichnender als die Färbung, welche die Sprache durch die Bildlichkeit des Ausdrucks gewinnt. In neuerer Zeit hat u. A. namentlich Rudolf Gottschall nachgewiesen, welche durchgreifende Unterschiede der Dichter aus der mehr oder minder mit Vorliebe gewählten Gattung und Art, aus dem größeren Reichthume oder Mangel der Bilder und Figuren entspringen, wie z. B. der Calderon'sche Stil aus einer blendenden Bilderfülle, der Shakespeare'sche aus schlagkräftigen Metaphern, der Schiller'sche aus blitzenden Antithesen, der Goethe'sche aus anschaulichen epischen Vergleichungen sich aufbaut. Es bedarf indeß noch sehr vieler Specialuntersuchungen [1]), bis die Aesthetik der Dichtkunst auf Grund einer Zusammenstellung der hinsichtlich der tropischen Eigenthümlichkeiten der hervorragenden Dichter gewonnenen Resultate zu einer vergleichenden Wissenschaft der Tropik gelangen wird, welche die äußerst bestrittenen Fragen über die psychologische Entstehung des Bildes, das Verhältniß desselben zum schaffenden Künstler u. s. w. mit Hülfe der Philosophie richtig beantworten kann. Auf diese zum Theil noch ihrer Lösung harrenden Probleme, sowie auf die Bestimmung des Begriffes des Bildes und seiner verschiedenen Arten einzugehen, ist hier nicht am Orte; ich begnüge mich, in dieser Beziehung auf die ausgezeichneten Arbeiten von Adelung, Rinne, Reinbeck, Braubach, Gottschall, Nägelsbach u. s. w. zu verweisen. — Unter Bild als Belebungsmittel des Ausdruckes für die Phantasie verstehen wir — von einer philosophischen Definition nehmen wir wie gesagt Abstand — im engeren Sinne eine Redewendung, in der das Wort nicht in seiner eigentlichen, sondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, in weiteren Sinne auch die ausgeführte Vergleichung; überhaupt begreifen wir unter der Bezeichnung „Bild" alle hieher gehörenden Arten, wie das Gleichniß,

[1]) Solche Untersuchungen sind zwar schon seit langer Zeit angestellt, den meisten fehlt es aber an strengwissenschaftlicher Methode. Sehr zu empfehlen, wenn auch gerade nicht als unbedingtes Muster aufzustellen, ist in dieser Hinsicht die vortreffliche Monographie Michael Ring's: Zur Tropik Pindar's. Pest, 1873.

die Metapher, die Personification, die Allegorie, die Hyperbel, die Metonymie u. s. w.

Was die Bilder in Wagner's Dichtung betrifft, so bekunden diese „Abbreviaturen des in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegenden Kunstwerkes“ auf kleinstem Raume die hohen Vorzüge des Wagner'schen Schaffens. Die auf strengster Durchführung des Principes der organischen Einheit beruhende Formvollendung der Wagner'schen Werke prägt sich auch in diesen unscheinbaren bisher wenig beachteten Gebilden aus. Wie nach dem Principe der organischen Einheit alle Factoren des Kunstwerkes einerseits der Idee des Ganzen dienen, andererseits selbst wieder bis in das geringste Detail hinein in sich gegliederte Theile bilden, wie mit anderen Worten bei Wagner Alles durch und durch functionell ist (denn das bedeutet eben in der Kunst „organisch“), so sind auch die Bilder nicht wie bei den meisten anderen Dichtern ein bloßer Schmuck, eine eingelegte Zierde, sondern ein im Dienste der Idee des Ganzen organisch wirkendes Ausdrucksmittel. Wie in unserer ersten Scene die Sprache durch die Alliteration den Inhalt veranschaulicht, so auch durch die Bilder. Wir sagten früher, als von der Bedeutung die Rede war, welche der Exposition der Grundidee durch ihre Verlegung in das Element des Wassers zukommt, daß in der ersten Scene durch die enge Verbindung der physischen und sittlichen Mächte eine Vergeistigung der Materie, eine Verlebendigung der unorganischen Natur sich darstelle Jetzt wird sich zeigen, wie eine solche auch im Einzelnen zum Ausdruck gelangt.

Den Bildern in der ersten Scene (wie fast allen Tropen [1]) im „Ring des Nibelungen“) ist die für die Weltanschauung des Dichters charakteristische Tendenz gemeinsam, den falschen Gegensatz zwischen einer leblosen und lebenden Natur aufzuheben und das eine in Allem, im Steine wie im Menschen (wenn auch graduell sehr verschiedene) wirkende identische Wesen, das Ἑν καὶ παν zur Anerkennung zu bringen, also dieselbe Tendenz auf die Aufhebung des Gegensatzes zwischen Geist und Materie, Denken und Sein, welche

[1]) Vgl. z. B. im „Rheingold“ S. 22, 34, 57; in der „Walküre“ S. 115, 117, 119 ff., 124, 142, 143, 152, 155, 162, 165 ff., 180; im „Siegfried“ S. 212, 215, 228 f., 233, 251 f., 255 ff., 261, 268, 274, 275 f., 282, 295 f., 317; in der „Götterdämmerung“ S. 338 f., 377, 423, 434 ff.

wir im Allgemeinen schon in der Verlegung der sittlichen Mächte in das Element des Wassers exprimirt sahen. Nach den Hauptmomenten der Grundidee des Widerstreites zwischen Egoismus und Liebe beziehen sich die Bilder in unserer Scene erstens auf das Object des Egoismus (das Gold), zweitens auf das Object der Liebe (die Rheintöchter) und drittens auf das Subject des Conflictes (Alberich).

Das uns zuerst entgegentretende Bild — das Hauptbild der ganzen Scene — ist die Personification des Goldes. Dieselbe geht von den drei Rheintöchtern aus, und entspricht ganz dem Naturell dieser das elementare Naturleben repräsentirenden Wassergeister. Schon die Wilden (man denke z. B. nur an den Ursprung der Religionen) und die Kinder bedienen sich der Personification als des dem menschlichen Gemüthe am nächsten liegenden Bildes. Das Bild, welches das Gold anfangs als schlafend darstellt, wird bereits in dem kleinen kaum 60 Worte enthaltenden (von uns oben vollständig mitgetheilten) Eingange unserer Scene exponirt. Diese Exposition des Bildes ist eine so zarte und feinsinnige, wie sie meines Wissens keine andere Dichtung aufzuweisen hat. Hier können wir sehen, wie jedes Wort Wagner's eine organische Stellung einnimmt, wie die überirdische Vollendung des Schaffens dieses Meisters auch im Kleinsten sich abspiegelt! Aus den Anfangsworten der Woglinde:

Woge, du Welle,
walle zur Wiege!

ertönt ganz leise kaum hörbar der erste Anklang an das Bild. Das Wort „W i e g e“ bedeutet hier, wo uns nur die Function desselben im Bilde angeht (später werden wir noch weitere tiefere Beziehungen dieses Wortes zu entwickeln haben), das Riff, auf welchem das Gold ruht. Diese Bedeutung des Wortes „Wiege“ wird uns sofort klar aus der (noch in dem kleinen Eingange gegebenen) Mahnung Floßhilden's S. 4:

Des Goldes Schlaf
hütet ihr schlecht;
besser bewacht
des Schlummernden B e t t,
sonst büßt ihr beide das Spiel!,

und aus dem Gesange der Rheintöchter an das Gold S. 16:

umfließen wir tauchend,
tanzend und singend,
im seligen Bade dein Bett.

Hienach erhellt von selbst die Beziehung der Wiege auf das Wachen der Rheintöchter:

Woglinde, wachst du allein?

An diesem einen Worte „Wiege", auf dessen weitere Functionen wir wie gesagt noch zurückkommen werden, mögen Dichter und Aesthetiker lernen, was bei Wagner organisches Schaffen heißt. [1]) Das in solcher Weise S. 3 und 4 vorbereitete Bild wird S. 15, als der Sonnenschein den Goldglanz entzündet hat, weiter ausgeführt:

Woglinde.

Lugt, Schwestern!
Die Weckerin lacht in den Grund.

Wellgunde.

Durch den grünen Schwall
den wonnigen Schläfer sie grüßt.

Floßhilde.

Jetzt küßt sie sein Auge,
daß er es öff'ne;
schaut, es lächelt
in lichtem Schein:
durch die Fluthen hin
fließt sein strahlender Stern.[2])

---

[1]) Ebenso kann über die strenge jede Willkür ausschließende Nothwendigkeit in dem Organismus der Bilder bei Wagner das eine Wort „Aerztin" zu Anfang des dritten Aufzuges in Tristan und Isolde (vgl. Ges. Schriften und Dichtungen. 7. Band. S. 81, 89, 92), belehren, wenn man dieses Wort mit den Stellen aus dem ersten Acte: S. 16, 17, 33, 36 vergleicht, und es, was aber vielleicht mit Recht bestritten werden kann, bildlich auffaßt.

[2]) Von diesen sechs Zeilen, welche nach der Ausgabe von 1863. S 15, und den Ges. Sch. Bd. V S. 271 der Floßhilde in den Mund gelegt sind, werden nach der Partitur S. 47 (Clavierauszug S. 31) nur die beiden ersten von Floßhilde, die beiden folgenden aber von Wellgunde, die letzten von Woglinde gesungen.

Diese poetische Ausmalung, wahrlich ein ἡδυσμένος λόγος, zeigt uns zugleich, wie die Personification der Sonne an dieses Hauptbild organisch angeknüpft ist. Den höchsten Grad anschaulicher Belebung erhält das Bild in der Anrede [1]) der Rheintöchter S. 16:

Wache, Freund,
wache froh!
Wonnige Spiele
spenden wir dir
. . . .
Rheingold!
Rheingold!
Heiajaheia!
Wallalaleia jahei!

Diese hehren Urpoesien feiern in der Vermenschlichung des Goldes die Menschwerdung der Materie. Aus klingt das Bild in folgender den Anfang (das Moment des Schlafes) wiederaufnehmenden Zusammenfassung S. 17:

Nichts weiß der Alp
von des Goldes Auge,
das wechselnd wacht und schläft?

Ist dieses Bild in erster Linie ein der Idee des Ganzen dienendes Glied am Organismus des Kunstwerkes, so gewährt es daneben auch durch die harmonische Zusammenstimmung aller seiner einzelnen Züge

---

[1]) In der ersten Hälfte dieser Anrede:

Heiajaheia!
Heiajaheia!
Wallalallalala leiajahei!
Rheingold!
Rheingold!
Leuchtende Lust,
wie lachst du so hell und hehr!
Glühender Glanz
entgleißt dir weihlich im Wag!
Heiajahei!
Heiajaheia!

haben namentlich die Worte „weihlich“ und „Wag“ denkfaule Alltagsmenschen befremdet.

(der Ausruf Alberich's S. 20: Das Licht lösch' ich euch aus, das Gold entreiß ich dem Riff u. s. w. gehört nicht zu dem für unsere erste Scene schon S. 17 beendigten Vergleiche und kann in keinem Falle als Katachrese bezeichnet werden) den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß einzelne Züge desselben im letzten Acte der „Götterdämmerung" (S. 414: „dein lichtes Aug'", „freier Stern der Tiefe"; S. 440: „den strahlenden Stern des Rhein's") wieder zum Vorschein kommen. Dasselbe gilt von der diesem Hauptbilde correspondirenden Personification der Sonne als Weckerin des Goldes u. s. w. (vgl. den Schluß des „Rheingold" S. 92 und „Götterdämmerung" S. 413 f.; vgl. dazu auch die Stelle im Siegfried II. Aufzug S. 295: „aus lichtem Blau blickt ihr Aug'.") —

Das zweite Bild oder genauer die zweite Art der Bilder unserer Scene bezieht sich auf die Rheintöchter. Es sind kurze vergleichende Wendungen, durch welche die Wasserkinder als mit ihrer Heimath auf das Engste zusammengewachsen erscheinen. Eine solche Wendung bietet der kleine Eingang unserer Scene in den Worten der Wellgunde dar S. 4:

Floßhilde schwimm'!
Woglinde flieht:
hilf mir die fließende fangen!

Die von dem Begriffe des Flüssigen hergenommene Bezeichnung: „die fließende" wird hier zuerst auf Woglinde, dann S. 10:

Nur fest, sonst fließ' ich dir fort!

„Weihlich", welches nach Prof. Dollhopf so viel wie „weihevoll" bedeutet, möchte ich in diesem Falle mit „Weiher" = Teich in Zusammenhang bringen, obwohl mit Rücksicht auf die von Dollhopf übrigens nicht hervorgehobenen anderen Stellen, an denen dies Wort vorkommt — S 143 mit Bezug auf Erda S. 304, wo Brünnhilde „die weihliche" und S. 324, wo der Ast der Weltesche, aus welchem Wotan seinen Schaft geschaffen, der „weihlichste" genannt wird —, so wie aus anderen Gründen die Dollhopf'sche Erklärung sich empfiehlt. „Wag" ist ein Seeausdruck, welcher die aus der Tiefe her auf der Höhe des Strandes einer Sandbank noch fortlaufenden Wellen, a so hier die Kreise, welche die bewegten Wellen ziehen, bezeichnet. (Vgl. Dollhopf, a. a. O. S. 20.)

auf Wellgunde — Floßhilde trägt sie schon im Namen! —, und S. 16 auf die drei Mädchen zusammen:

umfließen wir tauchend

übertragen und verkündet uns, da sie von den Rheintöchtern selbst ausgeht, wie wohl sich die drei Mädchen in dem Flusse als in ihrem Elemente fühlen.[1]) — Eine andere Wendung dieser Art geht von Alberich aus, welcher die sich vor ihm bald aufwärts bald abwärts schnellenden Rheintöchter spröden kalten Fischen vergleicht.

Wie fang' ich im Sprung
den spröden Fisch!

ruft er zuerst S. 8 Woglinde nach, als er sie nicht erhaschen kann; dann S. 10 zankt er mit der ihm ebenfalls entschlüpfenden Wellgunde:

Falsches Kind!
Kalter grätiger Fisch!

(zu diesem Vergleiche gehört auch die für seine gemeine Sinnlichkeit charakteristische Aeußerung S. 11: „hei so buhle mit Aalen"); endlich, als er zuletzt von Floßhilde betrogen und nun von den bösen Mädchen ausgelacht wird, schilt er alle S. 13:

Nährt ihr nur Trug,
ihr treuloses Nickergezücht?[2]),

---

[1]) Wie Pindar durch die Anschauung der fluthenden Bewegung (*κυμαίνειν*) den Ausdruck lebensfroher Beweglichkeit vermittelt, lehrt die Stelle Pyth. IV, 259 ff.: *ἀλλ' ἤδη με γηραιὸν μέρος ἁλικίας ἀμφιπολεῖ· σὸν δ' ἄνθος ἥβας ἄρτι, κυμαίνει.* Vgl. Ring, zur Tropik Pindar's. 1873. S. 25.

[2]) Nicker, ahd. nihhus, nichus, nicor ist ein interessantes Wort, dem Grimm in seiner deutschen Mythologie. Bd. I. S. 456–465, mehr als 9 volle Seiten widmet. Es bedeutet „Wassergeist" — männlich nix, weiblich nixe. — Die Rheintöchter werden im „Rheingold" dreimal Nicker genannt, zweimal S. 5 und 13 von Alberich, und einmal S. 94 von Wotan. Siegfried dagegen nennt sie in der „Götterdämmerung" S. 416 nicht Nicker sondern Necker, — ein Ausdruck, der einerseits auf die neckische Natur der Mädchen geht (alliterirt ist Nicker mit necken S. 94 und S. 415), andererseits den Bezug auf den Fluß festhält, indem, wie Grimm vermuthet, der Name des Neckars (Nicarus) mit unserem nicor, nechar zusammenhängt. — Siegfried gebraucht die Bezeichnung „Nicker" von Mime S. 217 wegen dessen Nickens, Knickens und Augenzwickens (vgl. S. 218 und S. 285).

und wieder S. 20:

So buhlt nur im Finstern
feuchtes Gezücht!

Vgl. dazu die Worte Fricka's S. 42 und das schöne auf demselben Grundgedanken beruhende Bild im dritten Acte der Götterdämmerung S. 422:

Siegfried.

Auf Waldjagd zog ich aus,
doch Wasserwild zeigte sich nur:
war ich dazu recht berathen,
drei wilde Wasservögel
hätt' ich euch wohl gefangen,
die dort auf dem Rhein mir sangen,
erschlagen würd' ich noch heut'.

Das dritte Bild endlich, oder richtiger (weil hier wieder wie im zweiten Bilde zwei verschiedene vergleichende Wendungen zu unterscheiden sind) die dritte Art der Bilder bezieht sich auf Alberich. Die beiden Vergleiche, von denen der eine von Floßhilde S. 13: „deine Krötengestalt", der andere von Wellgunde S. 19: „Ein Schwefelbrand in der Wogen Schwall: vor Zorn der Liebe zischt er laut." ausgeht, bezeichnen einerseits die Häßlichkeit und Brunst des Nibelungenzwerges, andererseits sein Verhältniß zum Elemente des Wassers. Die Erwähnung der Krötengestalt Alberich's, in welcher die ihm später zum Verhängniß werdende mittelst des Zauberringes bewirkte Verwandlung in eine Kröte — vergl. Rheingold S. 66 f. — vorbereitet wird, bekundet den Abscheu Floßhilden's vor ihm, als vor einem plumpen nächtlichen sich mehr auf dem Lande als im Wasser aufhaltenden Thiere; die Bezeichnung als Schwefelbrand, welcher Vergleich übrigens schon seinen Keim in den Worten Wellgunden's hat: „Schwarzes, schwieliges Schwefelgezwerg" (S. 10), deutet seine sinnliche Gluth und seine dem Wasser disparate Natur an. Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß diese beiden aus der Welt der Thiere und des Materiellen hergenommenen Vergleiche chiastisch den beiden Wendungen im zweiten Bilde correspondiren, indem letztere ebenfalls — nur in umgekehrter Reihenfolge — einen Vergleich mit

der Materie (dem Flüssigen) und einen Vergleich aus dem Thierreiche (Fisch — Aal — Gezücht) enthalten. —

Hiemit glaube ich nachgewiesen zu haben, daß die Bilder in unserer ersten Scene als aus der Grundidee der ganzen Dichtung resultirend organische Glieder sind, [1]) daß sie ferner untereinander in organischer Verknüpfung stehen, und daß sie in Uebereinstimmung mit der Eigenart der Personen (der Rheintöchter und Alberich's), als deren Ausfluß sie erscheinen, und in Uebereinstimmung mit der Eigenart der Objecte (Gold — Rheintöchter — Alberich), auf die sie sich beziehen, consequent und einheitlich durchgeführt sind.

Ich würde mich mit diesem positiven Nachweise der Vollendung, deren Stempel das dichterische Schaffen Wagner's auch in Bezug auf die Bilder trägt, begnügen, wenn es nicht den Kritikern und Schöngeistern unserer „Jetztzeit" geläufig wäre, den Dichter Wagner anderen (sogar modernen) Poeten gegenüber herabzusetzen. Deßhalb hebe ich nachdrücklich hervor, daß die an Wagner's Dichtung nachgewiesenen Qualitäten der Bilder in dem Grade der Vollendung nur bei diesem Meister gefunden werden dürften.

Bei anderen Dichtern tritt uns vielleicht eine größere Fülle der Tropen entgegen — bei Wagner beschränkt sich die Quantität der Bilder (wie auch zum Theil ihre Qualität) aus dramatischen und musikalischen Gründen —, aber selten und zwar nur bei den größten Dichtergenien eine ähnliche ernste Mitwirkung derselben am Organismus des Kunstwerkes, selten eine ähnliche Klarheit und Correctheit. Will man die hohen Vorzüge erkennen, welche Wagner als Dichter auch in dieser Beziehung unleugbar hat, so vergleiche man vorurtheilslos und sorgfältig seine Bildersprache mit den viel gepriesenen „Dictionen" unserer Dichterheroen, in denen sich nur selten eine Spur von einer organischen Beziehung der Bilder zur Idee des Ganzen, von einer einheitlichen Durchführung im Einzelnen entdecken

---

[1]) Dies sind sie auch insofern, als sie die ersten Linien eines herrlichen Parallelismus im architektonischen Kunstgefüge des Ganzen bilden. Wie die Sonne das schlafende Gold, so küßt der Sonnengott Siegfried, nachdem zuvor Wotan die schlummernde Erda erweckt, die schlafende Brünnhilde wach. — Wie die Rheintöchter „fließen," so fluthet auch Siegfried der „Huie" (S. 228) gleich froh dahin schwimmenden Fischen.

lassen wird. Enthalten doch selbst die herrlichen Schlußverse des „Tasso" eine von der Aesthetik unbedingt[1]) zu verwerfende Katachrese! — Von der planlosen Häufung und Verworrenheit der meist aus Sucht nach Originalität und aus Prunkerei eines nicht durch die Vernunft beherrschten sogenannten Phantasiereichthums entstandenen, meist nur auf die Unterhaltung der Phantasie berechneten Bilder der modernen Poeten (man denke z. B. daran, was Victor Hugo in dieser Hinsicht geleistet hat!) will ich schweigen. Erfreuen wir uns an der edlen Einfalt und stillen Größe des Wagner'schen Stils!

Ehe zu den Figuren des sprachlichen Ausdruckes überzugehen ist, sei noch an die Personification der Abstracta erinnert.

Im Ganzen findet sich eine solche in Wagner's Dichtung selten[2]); als ein Beispiel mögen die Worte Alberich's S. 12 dienen: lacht mir so zierliches Lob. Auch die dem Bilde nahestehende Hyperbel sei hier erwähnt, welche die Erscheinung über das Maaß der sinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu verstärken; so sagt Alberich von den drei Rheintöchtern S. 5: neidliches Volk; Floßhilde von ihren zwei Schwestern S. 18: darum schweigt ihr schwatzendes Heer! – Betrachten wir jetzt die für den Stil des Dichters nicht minder, als die Bilder, charakteristischen Figuren in unserer ersten Scene. „Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke krystallisirt. Sie erhöhen nicht wie die Bilder die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen." (Gottschall, Poetik. 1858. S. 174 f.) — Hieher gehören zunächst die Apostrophen, welche bei Wagner gleich den Bildern die mit der Idee des ganzen Kunstwerkes zusammenhängende Function haben, den durch Conventionen allmählich entstandenen Gegensatz zwischen dem Menschen und der übrigen Natur

---

[1]) Die übliche Entschuldigung dieser Katachrese ist mir bekannt. Indeß ein solches Schwanken der Bilder — Tasso vergleicht sich in den Schlußversen zuerst mit der Welle, dann mit dem Schiffe, endlich mit dem Schiffer — als einen für den Charakter des schwankenden Tasso passenden Ausdruck mit ästhetischem Wohlgefallen hinzunehmen, zeugt im Grunde von einem Mißverstehen des an sich richtigen Postulats der Congruenz von Inhalt und Form.

[2]) Vgl. S. 23 ff., 37, 41, 148 ff., 186, 230, 236, 240, 288, 306, 382, 434.

zu mildern. Solche Apostrophen sind u. A.: Woge du Welle (S. 3); die Anreden an das Gold (S. 15 f.): denn hör' es die Fluth (S. 20). Ferner gehören hieher die Antithesen, in denen durch enge Zusammenstellung entgegengesetzter aber unter die höhere Einheit eines und desselben Begriffes fallender Bestimmungen dem Ausdrucke Fülle, dem Verstande Befriedigung gegeben wird. Ich theile nur einige kurze Beispiele aus unserer Scene mit: Schwer ward mir, was so leicht du erschwing'st (S. 8); zu mir wende dich, Woglinde meide (S. 9); treu sind wir und ohne Trug (S. 10); erzwäng' ich nicht Liebe, doch listig erzwäng ich mir Lust? u. s. w.

Wie wir sehen, knüpft sich der Gegenstand oft an den Stabreim an. Eine besondere Art der Antithese ist die Stichiometrie, die schlagende Rede und Gegenrede z. B.:

S. 4: **Wellgunde.**

Woglinde, wach'st du allein?

Woglinde.

Mit Wellgunde wär' ich zu zwei.[1])

Wellgunde.

Laß seh'n, wie du wach'st.

Woglinde.

Sicher vor dir.

Ferner S. 6: **Alberich.**

Ihr da oben!

---

[1]) Der Ausdruck „zu zwei", welcher mehrfach z. B. S. 107, 174, 212 im „Ring des Nibelungen" vorkommt, hat Befremden erregt, ist aber meines Wissens ein durchaus gangbarer. Diese Antwort Woglinde's enthält eine wohlgelungene Umschreibung des „Ja", welche zugleich in geschickter Weise den Namen der Wellgunde — entsprechend dem Namen der Woglinde in Wellgunde's Frage — in sich faßt. Solche Circumlocutionen finden sich nicht selten s. z. B. S. 16, 17, 235, 237 u. A.; sie regen das Denken ähnlich an, wie jene Paraphrase, mit der man statt „Nichts" etwa sagt „das, woraus Gott die Welt schuf." — Vgl. hiezu auch die mannigfaltigen oft zu den verschiedenen Namen der Meistersinger einen sinnvollen Bezug enthaltenden Umschreibungen der Antwort „hier" beim Namensaufrufe vor Beginn der Meistersingersitzung im ersten Acte der „Meistersinger von Nürnberg."

Die Drei.

Was willst du da unten?[1])
Vgl. auch S. 8. — Sodann S. 16:

Alberich.

Was ist's ihr Glatten,
das dort so gleißt und glänzt?

Die drei Mädchen.

Wo bist du Rauher denn heim,
daß vom Rheingold nie du gehört!

Vgl. S. 17—19. (Vgl. dazu u. A. auch S. 74, 75.) Bewundernswerth ist es, wie Wagner in unserer ersten Scene diese lebhaften feurigen Antithesen, aus denen uns die Größe des Dramatikers entgegenleuchtet, mit der plastischen Harmonie, welche das Hauptbild vom schlafenden und wachenden Golde durchdringt, zu vereinigen gewußt hat. — Nächst den Apostrophen und Antithesen ist drittens hieher zu rechnen die Ironie als diejenige Redefigur, welche das Gegentheil von dem sagt, was sie meint. Ihr Reiz beruht auf einem Widerspruche, dessen unmittelbare Lösung erfreut:

S. 7: **Woglinde.**

Pruhstend naht
meines Freiers Pracht!

S. 10: **Wellgunde.**

Laß' seh'n, du Schöner,
wie du bist zu schau'n!
Pfui, du haariger
höck'riger Geck!

und vor allem S. 11—13:

Floßhilde.

Wie thörig seid ihr,
dumme Schwestern,
dünkt euch dieser nicht schön!



---

[1]) Der Text des Clavierauszuges S. 10 hat: „dort unten?“

O singe fort
so süß und fein;
wie hehr verführt es mein Ohr!

Wie deine Anmuth
mein Aug' erfreut.
deines Lächelns Milde
den Muth mir labt! [1])
Seligster Mann!

Wär'st du mir hold!

Deinen stechenden Blick,
deinen struppigen Bart,
o säh' ich ihn, faßt' ich ihn stets!
Deines stachlichen Haares
strammes Gelock,
umflöß' es Floßhilde ewig!
Deine Krötengestalt,
deiner Stimme Gekrächz,
o dürft' ich staunend und stumm,
sie nur hören und seh'n! [2])

---

[1]) Man beachte die ächt frauenhaften Worte: „deines Lächelns Milde den Muth mir labt", und vertiefe sich in deren Bedeutung!

[2]) Eine solche chiastische Anordnung der Bezüge der Verben auf die Substantive ist z. B. auch in den Worten Siegfried's, S. 227, enthalten:

Wie der Fisch froh
in der Fluth schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg ich von hier,
fluthe davon, . . .

ist im Uebrigen aber im „Ring des Nibelungen" eine Seltenheit, wie der Chiasmus überhaupt: S. 111, 118, 273, 274, 322, 338. Mit diesen kreuzweisen Stellungen, welche von ästhetischer Bedeutung sind, vergleiche man die nicht minder künstlerischen Satzgefüge, welche sich nicht schneiden, sondern parallel gehalten sind. Z. B. S. 27, 28, 160, 323, 324.

endlich S. 19:

Die drei Mädchen.

Wallalalleia! Lahei!
Lieblicher Albe,
lach'st du nicht auch?
In des Goldes Schein
wie leuchtest du schön!
Komm', Lieblicher, lache mit uns!

und S. 20:

Heia! Heia! Heiahahei!
Rettet euch!
es raset der Alp!

Diese letzten noch im tollsten Uebermuthe gelachten Worte der Rheintöchter vermitteln in feiner Weise die Rückkehr aus der Ironie zum Ernste. Für die komischen Situationen in unserer ersten Scene ist diese Ironie ganz an ihrem Platze. Wie große Wirkung aber Wagner auch an einzelnen komischen und tragischen Stellen seiner Dichtungen namentlich in den „Meistersingern" und in „Tristan und Isolde" durch diese Figur zu erzielen weiß, so hat er doch niemals die Ironie zu jener Bedeutung in der Kunst erhoben, wie dies leider[1])

---

[1]) Es ist in der That zu bedauern, welchen nachtheiligen Einfluß das seiner Zeit (1796—1800) im Athenäum von den Romantikern aus dem Principe der Ironie entwickelte Programm auf den Geist unserer Literatur ausgeübt hat Wo dieser Einfluß sich zeigt, ist der Ernst verschwunden. Mit Recht verurtheilt Hegel die Ironie als die Manier, welche mit der Sache fertig ist und über ihr steht, eine vornehme Stellung, die in der That außerhalb der Sache steht. „Sie ist die selbstbewußte Vereitelung des Objectiven und in der Doctrin die göttliche Frechheit des Urtheilens und Absprechens, ohne sich mit der Sache einzulassen." Die uns aneckelnde Schöngeisterei eines Theiles der Kritik mit ihren geistreichen Phrasen und Witzeleien, sowie die uns nicht selten auch in der mündlichen Unterhaltung entgegentretende meistens einer lächerlichen Originalitätssucht entstammende Willkür der Phantasie, des Gefühls und der Gedanken, sind — soweit sie absichtlich und nicht, wie allerdings sehr oft der Fall, aus Mangel an positivem Wissen als Albernheiten zum Besten gegeben werden — einige von den vielen beklagenswerthen Folgen jenes Principes der Ironie, welches sich zwar mit der göttlichen Faulheit einer „Lucinde" vertragen mag, nicht aber mit der Zucht des Denkens.

die Romantiker gethan haben, welche die Ironie (nicht ohne den Schein einer gewissen Tiefe) zum Grundgesetz ihrer dichterischen Production machten. Diese Ironie, welche nach Solger (Erwin, II. p. 277) das Erfassen der Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee in ihrer irdischen Erscheinung, der über Allem schwebende, Alles vernichtende Blick ist, liegt insoweit sie Phantasie und Gefühl des künstlerischen Subjectes zu unbeschränkten Herrschern in der Kunst macht, dem hohen sittlichen Ernste Wagner's sehr fern. Wagner's Schaffen ruht auf den substantiellen Mächten der Geschichte der Menschheit und formt sich nach dem Principe der strengsten organischen Einheit; dasselbe läßt der Phantasie und dem Gefühle zwar Freiheit, aber nur eine durch Vernunft geregelte Freiheit, niemals Ungebundenheit, niemals Willkür.

Als vierte Figur sei das *σχημα ἐτυμολογικον* erwähnt, dessen Anwendung bei Wagner durch die Alliteration nahegelegt ist; in unserer Scene z. B. S. 11: Holder Sang singt zu mir her; S. 14: Gluth glüht (vgl. S. 228).

(Diese Figur kommt im „Ring des Nibelungen" häufig vor z. B. S. 25: sann mein Sinn; S. 69: Rache räche; S. 177: Gruß grüßt; S. 214: Griff zergreif' ich; S. 215: Braten briet ich; S. 216: Rath rieth ich; S. 258 und S. 309: Schlag schlagen; S. 322: Gedanke . . . dachte; S. 398: Leiden litt.)

Die grammatischen und syntaktischen Wendungen, die durch die ganze Scene sich ziehenden belebenden Ausrufe und Fragen, die die Einheit auch in sprachlicher Beziehung befestigenden Wiederholungen, die Steigerungen u. s. w., u. s. w. im Einzelnen zu erörtern, würde hier zu weit führen; sie mögen der sorgfältigen Prüfung des Lesers empfohlen sein.[1]) — Bevor ich mich meiner oben kundgegebenen

---

[1]) Der Leser beachte namentlich auch die Oxymora, welche, während sie bei anderen Dichtern meistens nur Ausfluß einer Paradoxomanie sind, bei Wagner die in die Tiefe dringende, die Widersprüche in ihrer Einheit vernehmende Dichtervernunft bekunden. — So wird z. B. in der ersten Scene S. 15 vom Sterne des Rheingoldsauges gesagt, daß er durch die Fluthen hin fließt (eine Unterart des Oxymoron, die durch das Bestreben des Dichters entstanden ist, die Haupterscheinungen der auf dem Grunde des Rheines spielenden Scene mit dem Wasser zu adäquiren, wie denn auch die Mädchen mit Bezug auf ihr Element S. 4 u. 16

Absicht gemäß nach Betrachtung der Versform, der Bilder und Figuren zu der Interpretation einiger besonderer Ausdrücke wende, soll hier

„die fließenden" genannt werden, und sogar S. 13 das stramme Haargelock Alberich's von Floßhilde begehrt wird als ein ewig sie umfließendes). Auch der Ausdruck „Zorn der Liebe" S. 19 dürfte hieher gehören. Vgl. sodann S. 76: des Ringes Herr als des Ringes Knecht; S. 114: des Blinden Auge leuchtet im Blitz; S. 142: unwissend trugvoll; S. 147: den freundlichen Feind; S. 153: treulos die Treue (Treue ist hier nicht das ursprüngliche Substantivum, sondern das zum Substantiv erhobene Adjectiv = die treue Brünnhilde); S. 167: bangt der Muth; S. 188: matten Muth; S. 245: glühender Schauer; S. 255: weiche Härte; S. 315: im Feuer mich baden; S. 316: selige Oede; S. 435: Jammersjauchzenden. Vgl. S. 437 u 438. Wie viel Verwirrung und Unheil die mißverstandene und mißgebrauchte Hegel'sche Dialektik in manchen Köpfen auch angerichtet haben mag, so hat sie doch das große Verdienst, die Unrichtigkeit eines Principes nachgewiesen zu haben, welches in der „Logik" für ein „Denkgesetz" ausgegeben zu werden pflegt, nämlich des principii identitatis resp. exclusi tertii sive medii.

Es giebt zwar oberflächliche Leute genug, welche sich z. B. auf den Satz, daß das Gerade nicht zugleich krumm, das Krumme nicht zugleich gerade sein kann, steifen, indeß setzt die exacte Wissenschaft die Peripherie eines unendlichen Kreises gleich einer geraden Linie. Dies Beispiel genüge hier, um die Unrichtigkeit jenes Principes zu verdeutlichen. Das Princip ist einseitig festgehalten falsch, weil es abstrahirt von der Relativität der Begriffe. Das richtige Denken wird die Relativität der Begriffe nie außer Acht lassen; es muß zwar die Momente des Gegensatzes auseinanderhalten, darf sie aber nicht in ihrer Entgegensetzung als sich ausschließende fixiren. Die Relativität der Begriffe gilt dem Ehrlichen als ein Hort der Wahrheit, obiges Princip aber als ein Bollwerk der Lüge. Gegen dieses und für jenen zu streiten ist ein Verdienst, welches sich in der Prosa im Großen die redliche Dialektik, in der Poesie im Kleinen das sinnvolle Oxymoron erwirbt, indem es durch Zusammenfügung scheinbar unvereinbarer Begriffe an die Relativität derselben erinnert und uns warnt, nicht voreilig, wie so oft die „Logik" thut, eine contradictio in adjecto oder gar einen Verstoß gegen jenes unrichtige Princip zu tadeln.

Außerdem gewinnt die Bedeutung des Oxymoron bei Wagner in einzelnen Fällen geradezu metaphysische Tiefe. So mahnen z. B. Oxymora wie in der „Götterdämmerung" S. 388: so nah — war Brünnhild' ihm fern, (vgl. S. 348); S. 143: vor ewigem Ende; S. 144: Ende der Ew'gen (vgl. S. 198, S. 333, 341, 344, 371); und in „Tristan und Isolde" Bd. VII. S. 53: Wie weit so nah! So nah wie weit!; S. 103: ewig-kurze letzte Welten-Glück u. s. w. an die Idealität des Raumes und der Zeit und fördern wie spielend die Erkenntniß dieser philosophischen Wahrheit. Gleichfalls bezeichnend für die Lebensauffassung des Dichters sind die den Tod betreffenden Oxymora: z. B. am Schlusse des

noch von dem onomatopöiischen Momente der Wortbildungen die Rede sein. Wie man auch bezüglich der Entstehung der Sprache über die sog. onomatopoetische Theorie, nach welcher die Wörter ursprünglich Nachahmungen von Naturlauten sind, denken mag, so wird man doch, selbst wenn man mit Max Müller geneigt wäre, diese Theorie für unrichtig zu halten, zugeben müssen, daß die Sprachen — zumal die deutsche Sprache — wenn nicht in allen so doch in vielen Wortbildungen klangmalerische Elemente bergen. Zu welchen mehr oder minder glücklichen Wirkungen diese Elemente von Dichtern, Schriftstellern, Rednern u. s. w. von jeher benutzt sind, ist aus zahlreichen Beispielen, die zum Theil als geflügelte Worte im Munde eines Jeden ein- und auskehren, hinlänglich bekannt.

Weniger bekannt und gewürdigt dagegen dürfte die eigenthümliche Anwendung der Klangmalereien in den Wagner'schen Dichtungen sein. Während bisher die hie und da in gebundener oder ungebundener Sprache absichtlich angewandten onomatopoetischen Laute mit Recht angesehen zu werden pflegten als nur sinnlichen Effecten dienende Mittelchen, oder als bloße Spielereien, oder im günstigsten Falle als wirksame Hülfe, durch sinnlichste Belebung des Ausdruckes Ohr und Phantasie zu unterstützen, können wir in Wagner's Dichtungen beobachten, wie der ebenso maaß- als planvolle Gebrauch des Onomatopoetischen auch den Grundideen und dem geistigen Gehalte des Kunstwerkes dienen kann.

Es prägt sich hier in der Anwendung sprachlicher Klangmalereien wieder dieselbe Richtung nach dem Gedanken, nach dem Geiste aus,

---

„Siegfried": lachender Tod, in „Tristan und Isolde" S. 86: Todes-Wonne-Grauen, und das urtiefe:

Nur ein Wissen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges
Ur-Vergessen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß das Oxymoron gleich den übrigen unscheinbaren Ausdrucksmitteln bei Wagner ein fungirendes Glied im Organismus der Dichtung ist, welches mit den höchsten philosophischen Gedankenmächten im Zusammenhange steht, und die in die Tiefe dringende, die Widersprüche zur Harmonie zusammenfassende, Dichtervernunft bekundet.

welche wir schon mehrfach hervortreten sahen und welche in Verbindung mit dem Streben nach vollster sinnlicher Wirklichkeit und Anschaulichkeit das gesammte Schaffen Wagner's durchdringt und demselben seine unvergängliche Vollendung giebt. Offenbaren uns die handelnden Personen in ihren Werken und Worten den Charakter mehr in seinen einzelnen Zügen, so bekunden sie durch die Weise ihrer onomatopoetischen Aeußerungen nicht selten die Eigenart im Allgemeinen auf das Bestimmteste. Betrachten wir in dieser Beziehung aus der ersten Rheingoldsscene einige Aeußerungen Alberich's und der Rheintöchter.

In der ersten Anrede des Nibelungen an die Mädchen:

He he! Ihr Nicker!
Wie seid ihr niedlich,
neidliches Volk!
Aus Nibelheim's Nacht
naht' ich euch gern,[1])
neigtet ihr euch zu mir.

ist, was die anlautenden Consonanten betrifft, die Häufung des „n" auffallend. Ich behaupte, daß gleich dem Inhalte dieser Anrede, welcher, wie früher nachgewiesen, für das Naturell des Zwerges höchst bezeichnend ist, das öftere „n" geeignet erscheint, uns den innersten Kern des Charakters des Nibelungen durchfühlen zu lassen. Um bezüglich der ästhetischen und psychologischen Bedeutung dieses Buchstabens keinen subjectiven Annahmen und willkürlichen Auffassungen Raum zu gestatten, ist es geboten, auf die neueren physiologischen und anatomischen Untersuchungen über die Entstehungsweise der Sprachlaute, über die Operationen, welche Kehlkopf, Stimmritze, Gaumen, Zunge, Zähne und Lippen bei der Erzeugung eines jeden Lautes vornehmen u. s. w., in etwas einzugehen. Nur auf diesem Wege hat man für die in Rede stehende Beurtheilung festen Boden unter den Füßen. C. L. Merkel, Physio-

---

[1]) Der Text des Clavierauszuges, welcher überhaupt so viele Abweichungen enthält, daß eine Angabe derselben zumal bei der Unerheblichkeit der meisten zu weit führen würde, hat S. 8: Aus Niebelheim's (das e dürfte ein Druckfehler sein) Nacht naht' ich mich gern . . . . .

logie der menschlichen Sprache. Leipzig. 1866. S. 234 ff., unterscheidet nach dem verschiedenen Gehörseindrucke und nach der verschiedenen Verschlußstelle des Mundkanals drei Geschlechter der Nasallaute, von denen eins das hier für uns in Betracht kommende linguale „N“ (Nasalis palato-lingualis) ist. Dieses „N“ wird gebildet und gehört, wenn, wie Merkel S. 239 sagt, die Zunge eine der für das „T“ gültigen Lagen, [1]) namentlich die alveolo-dentale annimmt, und dabei die in der Glottis zum Tönen gebrachte Luft bei herabhängendem Gaumensegel durch die Nasenkanäle strömt. —

„Der natürliche oder psychologische Charakter des „N“ scheint sich zu beziehen auf das Abgegrenzte, Concrete, Getheilte mit dem Nebenbegriff bald des Annäherns oder Hinneigens, bald dem des Wegnehmens, Zerstörens 2c., z. B. neo, nennen, innig, Minne, nun non, nein“ (Merkel, a. a. O. S. 241).

J. G. Kohl, Ueber Klangmalerei in der deutschen Sprache. Berlin. 1873. S. 47 f. sagt über den N-Laut: „Das Charakteristische des „N“ besteht in einer Verstopfung des Vordertheils des Mundes. Der tönenden Luft wird durch dasselbe der Ausgang verweigert, sie fängt sich in der Mundhöhle, wird zum Rückzug gezwungen und muß sich am Ende durch die Nase einen Ausweg suchen. Das „N“ stellt also, so zu sagen, selbst eine Verweigerung oder eine Verneinung dar und erscheint demzufolge in den verneinenden Worten fast aller Sprachen: no, non, nein, nie, nicht, niät (im Slavischen). Es ist in Bezug auf Entstehung und Bedeutung der directe Gegensatz zum „ja“, bei welchem sich der Mund weit öffnet und das „a“ frei und offen austönen läßt.“ . . . . . . „Das „N“ bringt uns durch den Mundverschluß die Luft . . . in's Innere, man könnte auch sagen zu uns heran. Die Luft bleibt gleichsam an und bei uns, wird nicht ausgeströmt und entfernt wie bei den anderen Lauten. Es liegt darin eine Annäherung und daher der Gebrauch des „N“ in den Worten: an, nahe, nähern. Vielleicht daher auch das „N“ in: nehmen, hinnehmen, d. h. sich etwas aneignen oder nähern.“

---

[1]) D. h., wenn „die Zungenspitze abwärts gebogen und an die unteren Schneidezähne gestemmt wird, während der Rücken des vorderen Zungentheils gegen die Hinterfläche der oberen Schneidezähne und den vorderen Theil des Gaumens sich anlegt und die Seitenränder der Zunge den Raum zwischen beiden Zahnreihen, oder wo diese fehlen, Kieferrändern ausfüllen“ (Merkel, a. a. O. S. 164.)

Schon diese wenigen Worte Merkel's und Kohl's, deren Untersuchungen im Wesentlichen mit denen anderer Mediciner und Sprachforscher übereinstimmen, genügen, um meine Behauptung, daß das öftere „N" in der ersten Anrede Alberich's geeignet ist, uns den innersten Kern des Charakters des Nibelungen durchfühlen zu lassen, vollständig zu begründen, denn in diesen Allegaten sind alle wesentlichen Charakterzüge Alberich's implicite angedeutet. Vor Allem sahen wir in Alberich eine Personification des Egoismus. — Merkel sagt, das „N" bezieht sich auf das Abgegrenzte, Kohl führt an, daß bei Hervorbringung des „N" die Luft gleichsam bei uns bleibt, nicht ausgeströmt wird u. s. w.; als erste Handlung der Habsucht Alberich's betrachteten wir im ersten Hauptabschnitte unserer Scene die Annäherungsversuche an die Mädchen — Merkel wie Kohl verbinden mit dem „N" den Begriff des Annäherns und Hinneigens; als zweite Handlung der Habsucht Alberich's betrachteten wir im zweiten Hauptabschnitte unserer Scene den Raub des Goldes — Merkel verknüpft mit „N" die Bedeutung des Wegnehmens, Zerstörens u. s. w., Kohl hebt als charakteristisch für das „N" den Gebrauch dieses Buchstabens in den Worten: nehmen, hinnehmen, aneignen hervor; das Motiv jener ersten Handlung Alberich's war Sinnlichkeit — Kohl weist a. a. O. S. 48 auf den Bezug des „N" zu Sinn (sinnlich) hin und erwähnt mit Merkel als für „N" bezeichnend das Wort: Minne; die zweite Handlung konnte nur gelingen durch den Entschluß, der Liebe zu entsagen, also durch Verneinung des Lebensprincipes, ein Entschluß, welcher der niedrigen Natur des Nibelungen — gleichsam dem personificirten verneinenden Principe — nicht schwer wird — Kohl sagt, das „N" stellt eine Verneinung dar u. s. w. (Dies negirende Moment des „N" zeigt sich u. A. auch in dem Worte: Nonne.) — Sodann ist das „N" wie für den Eigennutz so auch für den Neid bezeichnend, den wir an dem Nachtalben nagen sahen. — Endlich sei noch darauf hingewiesen, daß, da bei der Bildung des N-Lautes die Luft bei tönender Stimmritze nicht wie bei den anderen Consonanten aus dem Munde, sondern durch die Nase hinausgelassen wird, der Name der Nase im Deutschen, wie in den meisten anderen Sprachen ein „N" in das Vordertreffen bringt. Auf Grund dieser Thatsache bemerkt Kohl, a. a. O. S. 47: „Das N erscheint daher auch in vielen Worten, die mit der Nase etwas zu thun haben, z. B.

in schnüffeln, schnupfen, schnattern, schnarren, schnoppern.“ Hiezu vgl. die Worte des Nibelungen, als er pruhstet: Feuchtes Naß[1]) füllt mir die Nase: verfluchtes Niesen!

So ist im Tragischen wie im Komischen das „N“ für den Nibelungen bedeutungsvoll! Für den Organismus des Kunstwerkes ist am Wichtigsten, daß in dem öfteren „N“ der ersten Anrede Alberich's der tragische Ton der Verneinung anklingt, welcher mit der Grundidee der ganzen Dichtung im engsten Zusammmenhange steht. Nicht minder charakteristisch als das „N“ ist in der ersten Anrede des Nibelungen die Häufung des I-Lautes.[2]) Auf die planvolle Verwendung dieses Vocales, sowie auf die übrigen zahlreichen zur Charakteristik Alberich's dienenden Klangmalereien in unserer ersten Scene einzugehen, bleibe dem eigenen Studium des Lesers überlassen. Mir kommt es hier bloß darauf an, durch je ein Beispiel nachzuweisen, wie Wagner in der ersten Rheingoldsscene das Onomatopoetische, indem er es zur Charakteristik Alberich's und der Rheintöchter verwendet, in den Dienst des geistigen Gehaltes der Dichtung stellt. — Der Häufung des „N“ in den ersten Worten des Nibelungen entspricht die Häufung des „W“ in den ersten Worten der Woglinde:

---

[1]) Aehnliche Cumulationen tautologischer Worte resp. Pleonasmen finden sich u. A. z. B.:
S 24 zu säumender Rast, S. 93 göttlichste Götter, S. 153 sprachlos schweigend, S. 216 mit klugem Rathe rieth ich dir klug, S. 419 in der Furcht Bande bang.
(Die Verbindung „runder Reif“ S. 39 enthält keine Häufung.)

[2]) Solche onomatopoetische und zwar nicht bloß sinnlich, sondern geistig bedeutsame Functionen der einzelnen Buchstaben lassen sich im „Ring des Nibelungen“ in großer Anzahl nachweisen. Als eine der wirksamsten sei hervorgehoben die des U-Vocales, als Hagen Siegfried's Tod beschließt, und darauf Gunther, von Grausen gepackt, vor sich hinstarrt.

„Götterdämmerung“ S. 408:

Gunther.
Blutbrüderschaft
schwuren wir uns!

Hagen.
Des Bundes Bruch
sühne nun Blut!

Welche Dämonie des Ausdruckes in diesen U!

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

An diesen Buchstaben „W“ knüpfen sich verschiedene äußerst interessante Beziehungen, welche wir weiter unten bei ausführlicher Besprechung dieser Anfangsworte noch erörtern werden; hier jedoch geht uns dieser Laut nur insoweit an, als sich in ihm das Naturell Woglinden's sowie der beiden anderen Rheintöchter ausdrückt. Wir fußen auch hier auf physiologischer Grundlage.

Der auf der Grenze zwischen dem Vocal- und dem Consonantengebiete stehende Buchstaben W (V) bildet mit F das Genus der Lippenrauschlaute. Das W, sagt Merkel a. a. O. S. 208, ist das auf seiner wesentlichen Artikulationsstelle eingeengte rauschend gemachte U. Es wird ohne Betheiligung der Zähne bloß durch die Lippen gebildet, indem diese wie beim M sich sanft an einander drücken, nicht aber den Mund wie beim M verschließen, sondern zwischen sich eine schmale Spalte lassen. „Durch diese Spalte wird nun exspirando beim W tönende Luft gerade ausgeblasen, wobei die Backenmuskeln . . . mitwirken, und wodurch die Lippen bei fortdauernder Fixirung ihrer Pfeiler und Winkel einigermassen vorwärts, von den Schneidezähnen ab, getrieben und gleichzeitig die beiden Kiefer einander mehr genähert werden, was das gedachte Vortreiben der Lippen befördert . . . Es ist genau derselbe Vorgang, wie das zu irgend einem anderen Zwecke vorgenommene Blasen . . . .“

Ueber den psychologischen Werth der Lippenrauschlaute äußert sich Merkel, a. a. O. S. 213 also: „Sowohl W als auch F sind unzweifelhafte Naturlaute, die ihre psychologische Bedeutung haben. Beide drücken offenbar das Wehen, Blasen, Fauchen, also das in und durch die Luft bewegt oder fortgeschafft werden aus, wozu in zweiter Instanz auch Fragen, Wünsche ꝛc. gehören z. B. wak (blasen, Sanskrit), ventus (Wind) vado (waden), vac (voco), vag (vago), wer, was, quis u. dgl., ferner Körper- und Seelenzustände, die mit schwerer, hörbarer Respiration begleitet sind, prägnante Begriffe ꝛc., z. B. weh, seufzen, hoffen, schwer, wichtig, wir, vir, virtus, werth. ꝛc.“

Kohl, a. a. O. S 34 sagt: „Wie . . . . das W . . . selbst ein Blasen oder Wehen ist, so drückt es denn auch dasselbe in der Sprache aus. Dies tritt namentlich in den W-Worten: wehen, wirbeln, wackeln, wandern, wachsen, wallen . . . . hervor.“ Der Eigenthümlichkeit des „W“ als eines nicht sehr lärmenden Sprachlautes gemäß finden wir es gewöhnlich nur bei solchen Bewegungen verwendet, welche mit keinem großen Geräusche verbunden sind, z. B. wehen, wallen, wedeln, winken, wachsen, ganz anders als bei den rollenden R-, den rauhen Ch- oder den sausenden S-Lauten, die bei rauschenden, donnerartigen, brausenden oder zischenden Bewegungen und Tönen eintreten. — Nach diesen Explicationen wird die Beziehung des W zu der Eigenart der Rheintöchter erhellen. Was zunächst speciell das Naturell Woglinden's angeht, so bezeichneten wir dasselbe als ein vorlautes, neugieriges — Merkel sagt, das W drückt Fragen aus: wer? was? wie? wo? wohin? woher? wozu? warum? weßhalb? u. s. w.; sodann sahen wir den gemeinsamen Charakter der drei Rheintöchter sich äußern in dem anmuthig heiteren Spiele (Haschen) und der kindlichen Freude am Golde -- Merkel und Kohl finden im W den Ausdruck der Bewegung und zwar der wenig geräuschvollen Bewegung, ebenso liegt im W der Ausdruck bewegter psychischer Stimmungen z. B. des Wehes, der Wuth, der Wollust, des Wohlgefühles, der Wonne u. s. w.; auch für die Schwimmbewegungen der Rheintöchter ist das W charakteristisch, denn nach Merkel bezeichnet es Körperzustände, die mit hörbarer Respiration begleitet sind. Kohl, a. a. O. S. 35, macht darauf aufmerksam, wie treffend unsere deutsche Sprache durch Beifügung anderer Laute zu dem W die eigenthümliche Modificirung der Bewegung oder die Beschaffenheit des bewegten Objectes andeutet, z. B. durch Beifügung des L die Bewegung des Wassers: Wellen, Wallen. Die Anfangsworte Woglinde's mit ihren dem W beigefügten L's, welche fast immer das Wässerige repräsentiren, sowie auch die späteren gemeinschaftlichen Gesänge der Rheintöchter: Wallalallalala leiajahei u. s. w. sind somit der Natur der Wasserkinder entsprechend. Soviel über das von Wagner nicht bloß zu sinnlichen akustischen Wirkungen benutzte, sondern zugleich auch in den Dienst des geistigen Gehaltes gestellte onomatopoetische Moment der Wortbildungen in der ersten Rheingoldsscene.

c. Erörterung einiger besonderer Wendungen.

Es bleibt nun noch die Interpretation einiger besonderer Ausdrücke übrig. Fast jedes Wort in den Wagner'schen Dichtungen verdient wegen des tiefen Durchdachtseins oder vielmehr wegen der objectiv vorhandenen reichen gedanklichen Beziehungen eine eigene Erörterung. Zum Belege für die mit größter Bewunderung erfüllende planvolle Wortwahl Wagner's will ich eine solche Erörterung, welche bei jedem Worte anzustellen dem Nachdenken des Lesers überlassen bleiben muß, hier bei Betrachtung der ersten Scene an zwei Beispielen versuchen, nämlich: an den Worten Wellgunde's S. 5: „Es dämmert . . .", und an den schon mehrfach erwähnten ersten Worten Woglinde's, den Eingangsworten des Kunstwerkes. — Es ist bereits oben bei Besprechung der Handlung bemerkt worden, daß jene Worte Wellgunde's den zu Beginn des zweiten Hauptabschnittes den Goldglanz entzündenden Sonnenschein vorbereiten. Außer dieser sich unmittelbar aus der Situation der ersten Scene ergebenden Bedeutung scheinen mir die Worte noch einen weiteren und tieferen Sinn zu haben, wenn man sie im Zusammenhange mit dem Organismus des ganzen Kunstwerkes auffaßt.

Dieser Sinn erschließt sich uns einmal aus der öfteren Wiederholung[1]) des an den Schluß des Werkes, an die Götterdämmerung mahnenden Ausdruckes: „dämmert": so weissagt Erda, Rheingold S. 86 dem Wotan:

Alles was ist, endet.
Ein düstrer Tag
d ä m m e r t den Göttern:
dir rath' ich, meide den Ring!

und im dritten Act des Siegfried, S. 303, klagt sie:

Männerthaten
u m d ä m m e r n mir den Muth . . .;

so singen die Nornen im Vorspiel zur Götterdämmerung, die zweite und erste Norne fragen S. 337:

D ä m m e r t der Tag schon auf?

---

[1]) Solche Wortwiederholungen sind bei Wagner viel bedeutungstiefer als die von anderen Dichtern meistens nur aus Spielerei oder der gewohnten Form wegen angebrachten, zu denen ich z. B. auch rechne die berühmte zweimalige Wiederholung des Wortes „stelle" (Stern) in der divina commedia Dante's, der mit diesem Worte jeden der drei Theile seines Gedichts abschließt, obwohl ich den symbolischen Sinn und das formell Wohlthuende dieses dreimaligen gleichen Abschlusses durchaus nicht verkenne.

und S. 341:

Dämmert der Tag?

die dritte Norne prophezeit S. 341:

. . . .
sengt die Gluth
sehrend den glänzenden Saal:
der ewigen Götter Ende
dämmert ewig da auf. —;

so verkündet Brünnhilde, Götterdämmerung, I. Aufzug, S. 375:

Abendlich Dämmern
deckt den Himmel . . .,

und Götterdämmerung III. Aufzug, S. 440:

Denn der Götter Ende
dämmert nun auf . . .;

so Alberich, Siegfried, II. Aufzug, S. 260:

Banger Tag,
beb'st du schon auf?
dämmerst du dort
durch das Dunkel her?

Sodann eröffnet sich uns dieser Sinn im Hinblick auf die Stellung jener Worte Wellgunden's unmittelbar nach dem Erscheinen, aber vor dem Erkanntsein Alberich's, durch den ja gerade die Götterdämmerung heraufbeschworen wird, wenigstens die Götterdämmerung in der einen Bedeutung, in der Wotan selbst sagt, Walküre, II. Aufzug, S. 145:

Durch Alberich's Heer
droht uns das Ende:
in neidischem Grimm
grollt mir der Niblung.

Ist es somit aus innern Gründen gerechtfertigt, den Ausdruck „dämmert" auch in einem übertragenen Sinne auf Alberich zu beziehen (welche Beziehung übrigens schon durch die eigenthümliche grammatische Construction jener Worte: „Es dämmert und ruft" [1])

[1]) Dieses vorläufige Unbestimmtlassen des Subjectes durch das impersonelle „es" ist auch im „Siegfried" S. 308: „Da redet's ja . . ." und in dem dra=

nahe gelegt wird), so können wir mit Recht in dem Worte „dämmert", dessen ahnungsschweren Klang wir nun verstehen, die feinsinnige Art bewundern, mit der Wagner die Katastrophe der ersten Scene wie des ganzen Kunstwerkes gleich zu Anfang anklingen läßt. Wie geplant und durchdacht ist die Wahl dieses scheinbar an jener Stelle sich von selbst darbietenden Wortes „dämmert", in dessen sonst so alltäglichem Doppelsinne mit seinem Bezuge auf den Anbruch des Tages und der Nacht hier Anfang und Ende einer gewaltigen Tragödie zusammengefaßt sind! [1]) (Vgl. auch die doppelsinnige Aeußerung Siegfried's, Götterdämmerung, III. Act, S. 414: „Ein Albe führt mich irr', daß ich die Fährte verlor . . ."). —

Ich versuche schließlich eine Interpretation der Anfangsworte des Kunstwerkes:

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Ueber die Entstehung dieser Zeilen schreibt Richard Wagner selbst in einem Briefe vom 12. Juni 1872 an Friedrich Nietzsche:

---

matischen Entwurfe „Wieland der Schmied" (Ges. Schriften, B. III S. 215): „Seht ihr dort es durch die Lüfte fliegen" von bedeutend spannender Wirkung.

[1]) Bei dieser Gelegenheit mag eine wohl gelungene Amphibolie anderer Art aus unserer Dichtung erwähnt werden. Im zweiten Aufzuge des Siegfried S. 290 sagt Mime zu Siegfried, den er zu tödten trachtet:

Nur sacht'! nicht lange
sieh'st du mich mehr:
zu ew'gem Schlaf
schließ' ich die Augen dir bald!

In diese zweideutigen Worte ist geschickt der Keim gelegt zu den späteren Aeußerungen des sich verstellenden und doch sich verrathenden Mime's (S. 290—294), welche in einer höchst originellen Weise sich zum Theil als ein von Mime bei sich zurückgehalten geglaubtes lautes Denken darstellen. (Auch die Schlußworte der Götterdämmerung: „Zurück vom Ringe!" enthalten einen mehrfachen Sinn, insofern in diesem Ausrufe Hagen's von der nächsten Bedeutung ganz abgesehen einerseits der Grundgedanke des ganzen Kunstwerkes — die Lossagung vom irdischen Besitze — noch einmal ausgesprochen, andrerseits, gleichsam um die ideale Bühnenwelt mit der Wirklichkeit zu vermitteln, dem Publicum wie in einem katholischen: Ite, missa est, das Ende der Tragödie verkündet wird.)

„Dem Studium J. Grimm's entnahm ich . . . ein altdeutsches „„Heilawac““, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „„Weiawaga““ (einer Form, welche wir heute noch in „„Weihwasser““ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „„wogen““ und „„wiegen““, endlich „„wellen““ und „„wallen““ über, und bildete mir so, nach der Analogie des „„„Eia popeia“““ unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen.“ (Ges. Schr. u. Dicht. Neunter Band, S. 356.) Daß Wagner auf diese Weise seinem Kunstwerke einen äußerst passenden ebenso bedeutungsvoll tiefen wie ureigenthümlichen Anfang zu geben gewußt hat, hoffe ich in folgender Erörterung darzulegen. Zunächst sollen die begrifflosen Naturlaute: Weia! Waga! Wagalaweia! u. s. w. besprochen werden.[1]) Man hat diese keineswegs willkürlich gemachten Lautverbindungen, welche keinen bestimmten Begriff, sondern nur einerseits eine allgemeine Stimmung, wie die des Wohlbehagens der in ihrem Elemente auf- und abwogenden Rheintöchter, andrerseits eine Nachahmung des Geräusches der Wasserbewegung ausdrücken, gegen mannigfache Angriffe mit der Erwägung vertheidigen zu müssen geglaubt[2]), daß Wagner, der bei dem Schaffen seiner Werke stets die lebendige Darstellung im Auge hat, diese Gefühls- und Nachahmungslaute mit Rücksicht auf eine Vermittelung derselben an den Hörer durch die Musik gebildet

---

[1]) Vgl. auch „Deutscher Sprachwart.“ 8 B. Nr. 19. Hans von Wolzogen: „„Weia Waga“ oder wie deutsche Philologen deutsche Dichter beurtheilen.“

[2]) Auch hat man diese Tonmalereien indirect durch den Hinweis auf analoge Stellen in den Werken anderer großer Dichter vertheidigt. Vgl. z. B. Aeschylos, Perser. Vers 928:

οἶ οἶ οἶ οἴ,

Vers 965: ἰὴ ἰὴ ἰὼ ἰαί.

Aristophanes, Vögel V. 228 f.:

ἐπο πο πο πο ποποπο πο πο ποῖ

ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ . . .

s. auch V. 259—263, 1122, 1170. Frösche, V. 209:

βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοὰξ

βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοὰξ

und viele andere Stellen bei Sophokles, Euripides und auch den neueren Dichtern. Eine Auslese solcher und ähnlicher „barocker Wortverbindungen“ aus den Werken der Dichter giebt Franz Herrmann, Richard Wagner. Streiflichter auf Dr. Puschmann's psychiatrische Studie. München. 1873. S. 78 ff.

habe, welche ja nicht immer bestimmter Worte als Grundlage bedürfe, sondern sich auch als reiner Gefühls- oder Nachahmungsausdruck an begrifflose Naturlaute anklammern könne, und daß Wagner, gleichsam um auch den Leser schon etwas von der musikalischen Ausführung ahnen zu lassen, diese Ausrufungen mit in seinen Text aufgenommen habe. Eine solche zwar von dem richtigen Standpuncte zeugende, aber dennoch theilweise etwas äußerliche Vertheidigung kann hier, wo von einem einseitigen Standpuncte aus bloß die Dichtung ohne Musik u. s. w. betrachtet wird, nicht genügen. Es muß ein Gesichtspunkt gefunden werden, aus welchem auch schon für den Leser der Dichtung jene Laute sich rechtfertigen lassen. Ein derartiger Gesichtspunkt liegt vor Allem in dem einheitlichen Charakter unserer ersten Scene, welche eine Sphäre des Elementaren, ein primitives Naturleben darstellt. Die diesem Charakter gemäß über die ganze Scene verbreitete Stimmung, wie sie aus dem Chaotischen, dem Unentwickelten hervorgeht, wird gleich in jenen ersten unbestimmten Lauten fühlbar, welche somit als organische Keime des Gedankengehaltes unserer Scene anzusehen sind. Ein derartiger Gesichtspunct muß ferner dahin geltend gemacht werden, daß diese Laute gleichsam als ein vermittelnder Uebergang, als eine Ueberleitung aus dem unklaren Rauschen des Rheines zu den klareren Tönen der Rheintöchter aufgefaßt werden können, eine Vermittelung, welche immerhin das ästhetische Feingefühl des Lesers befriedigt, wenn auch die Vorstellung, daß menschlicher Gesang im Wasser tönt, gerade nicht sehr befremdet, da die Phantasie aller Völker das Wasser als den Urquell der Liebe und des Lebens von menschenähnlichen Geistern, wie Najaden, Sirenen, Nixen, Nymphen, Potamiden u. s. w. bewohnt wähnt. Denkt der Leser solchen und ähnlichen Ueberlegungen nach, welche die functionelle Stellung der Naturlaute in dem festgefügten organischen Bau des Ganzen begreifen lassen, so wird er diese Wortbildungen motivirt und gerechtfertigt finden, und die Angriffe, welche sich gegen die „Willkür und das gesucht Neue" derselben richten, zurückweisen. Auf diejenigen Angriffe, welche sich gegen den Eindruck wenden, den diese Wortbildungen auf das Gefühl machen, ist hier nicht einzugehen, da dergleichen Subjectivitäten überhaupt außerhalb der Sphäre einer rein objectiven Betrachtung liegen. Nur das sei bemerkt, daß für unser Gefühl die Worte: Weia! Waga! Wagalaweia! u. s. w. niemals

etwas Abstoßendes oder gar Lächerliches gehabt haben, und daß uns das Verständniß für die dem Ernste entfremdeten und dem Witze zugänglich gewordenen Gefühle, wie sie etwa geistreiche Schöngeister und geistlose Backfische den von uns bewunderten Eingangsworten des Kunstwerkes gegenüber hegen und immerhin mit der Miene vornehmer Ueberlegenheit äußern mögen, vollständig und ganz und gar abgeht. —

Um den weiteren objectiven Sinn, welcher den in Rede stehenden Naturlauten innewohnt, wenigstens anzudeuten — denn erschöpfen läßt er sich nicht —, sei nur noch Zweierlei hervorgehoben: ein culturhistorisches und ein ästhetisches Moment. Aus der Voranstellung der begrifflosen Naturlaute vor die bestimmte Begriffe ausdrückenden Worte, kann man über die Entstehung der Sprache Belehrung schöpfen. Die Sprache ist dem Menschen weder als eine fertige anerschaffen, noch vom Menschen plötzlich erfunden worden, sondern sie ist die Jahrtausende lange Arbeit eines Naturinstinctes, und zwar eines Masseninstinctes, nicht etwa das Werk einer Verabredung oder das Werk Einzelner. Während die in diesem Satze enthaltenen früher sehr controversen Behauptungen, über welche man die betreffenden Schriften W. v. Humboldt's, Becker's, Steinthal's, Wackernagel's u. A. vergleichen möge, jetzt in der Wissenschaft trotz abweichender Ansicht Einzelner als feststehende bezeichnet werden können, ist dagegen die Frage, wie der Sprachbildungstrieb zuerst agirte, noch heute bestritten.[1]) Von den zahlreichen hierüber aufgestellten verschiedenen Theorien sind als die vier wichtigsten in Kürze zu erwähnen:

Erstens die hauptsächlich von Herder begründete onomatopoetische Theorie, nach welcher die ursprünglichen Worte Nachahmungen der in der Natur gehörten Laute sind (man sagte z. B. — wie kleine Kinder wohl noch zu thun pflegen — zuerst statt Hund Wau Wau, statt Schaf mäh oder bäh u. s. w.);

zweitens die interjectionale Theorie, u. A. von dem französischen Philosophen Condillac vertreten, welche die Worte aus den unwillkürlichen Ausrufen der Freude, des Schmerzes, des Staunens u. s. w. hervorgehen läßt;

[1]) Ebenso ist noch heute bestritten die Frage nach der ursprünglichen Einheit oder Mehrheit der Sprachen, eine äußerst wichtige Frage, deren Entscheidung jedoch an diesem Orte von keinem Interesse ist.

drittens die Theorie von Lazarus Geiger, nach welchem die Sprache aus einem im Verhältniß zu den Thieren gesteigerten Vermögen der Auffassung der sichtbaren Unterschiede der Dinge, besonders der Gestalt und der Bewegung sich entwickeln soll („Was den Menschen zunächst zu einer Benennung aufforderte, war Bewegung oder Handlung seinesgleichen".);

viertens die theilweise dem Systeme der Sprachwissenschaft von Heyse entnommene Theorie Max Müller's, welcher die Entstehung der Sprache auf das allgemeine Naturgesetz zurückzuführen versucht, daß jeder durch irgendwelche Einflüsse in Bewegung versetzte Naturkörper einen eigenthümlichen Klang von sich giebt. Die Voranstellung der Worte „Weia! Waga!", welche wir als Nachahmungs- und Empfindungslaute aufgefaßt haben, lehrt uns die Entstehung der Sprache auf den von den beiden ersten Theorien vorgezeichneten Wegen begreifen, und in der That scheint mir in einer recht wohl möglichen Vereinigung der onomatopoetischen Theorie mit der interjectionalen — in welche Vereinigung sich auch die richtigen Elemente der beiden anderen Theorien aufnehmen lassen — die Wahrheit zu liegen, zumal die von Max Müller zum Theil treffend widerlegte onomatopoetische Theorie, von der die Geiger'sche gewissermaßen nur eine Modification ist, in neuester Zeit wieder in Schutz genommen und Max Müller's eigene Theorie meines Erachtens schlagend widerlegt worden ist in W. D. Whitney's Vorlesungen über die Principien der vergleichenden Sprachforschung. Für das deutsche Publicum bearbeitet und erweitert von Dr. Julius Jolly. München. 1874. S. 585—594. —

Zugleich lehrt uns die Voranstellung jener begrifflosen Naturlaute, daß die Sprache nicht bloß, wie man früher meinte, zur Mittheilung dient, also Ausdrucksmittel der Gedanken ist, sondern daß sie als nothwendige Voraussetzung und Bedingung des entwickelten Denkens diesem vorangegangen sein muß. (Es ist kein Denken ohne wenn auch nur innerliches leises Sprechen möglich, wohl aber — leider! — ein Sprechen ohne Denken.) Das ist eine wissenschaftlich festgestellte Thatsache [1]), deren Verständniß für die richtige Be-

---

[1]) Unrichtig ist die Ansicht Oskar Peschel's (Völkerkunde, 2. Auflage. Leipzig. 1875. S. 305), welcher meint, die Unabhängigkeit des Gedankens von seinem

urtheilung der Culturentwickelung von großer Wichtigkeit ist, vor Allem hinsichtlich der Auffassung des vom Menschen dem Thiere gegenüber gemachten Fortschrittes, der vorzüglich durch die Ausbildung der Sprache allmählig ein so großer wurde, daß der Mensch in seinem Dünkel einen absoluten wesentlichen Unterschied zwischen sich und den Thieren statuirt hat. Diese hochmüthige von den in Europa herrschenden Religionen allerdings nicht ohne Grund genährte Wahnvorstellung, welche das ewige Wesen, das uns auch aus dem Auge des Thieres entgegenleuchtet, verkennt, ist zu allen Zeiten von den großen Genien bekämpft worden und jetzt gottlob durch die moderne Naturwissenschaft (Darwin, Häckel, Vogt u. s. w.) für jeden Wahrheitsliebenden — wenn auch nicht für die Heuchler und Ignoranten — vollends zerstört. Unterschätzen wir also die aus den Anfangsworten unseres Kunstwerkes zu abstrahirende wissenschaftliche Thatsache der Priorität des Sprechens vor dem entwickelten Denken nicht! Sie ist, wie die Art und Weise der Entstehung der Sprache überhaupt, von hoher culturgeschichtlicher Bedeutung, und es kann der Sprachbildungstrieb den beiden anderen in der ersten Scene dargestellten Mächten, welche in der Geschichte der Menschheit die größte Rolle spielen, dem Geschlechtstriebe und dem Streben nach Besitz, ebenbürtig zur Seite gesetzt werden, denn derselbe wird zu allen Zeiten für das Leben der Völker von größter Relevanz sein, da ein endgültiger Abschluß der Sprachenentwickelung, wie er allerdings im Laufe der Jahrtausende durch möglichste Reduction der vielen Sprachen auf eine Weltsprache angebahnt werden wird, kaum je erreicht werden dürfte. Es verdient Aufmerksamkeit, daß die Reihenfolge, in der die drei genannten Triebe in der ersten Scene dargestellt sind, dem Erscheinen dieser Triebe in den verschiedenen Lebensperioden des einzelnen Menschen entspricht, indem im früheren Lebensalter der Sprachbildungstrieb, im mittleren der Geschlechtstrieb, im späteren der Trieb nach Besitz vorwiegt. — Außer diesem culturhistorischen Momente ist zur Andeutung des weiteren objectiven Sinnes des „Weia! Waga! Wagalaweia!" u. s. w. noch als ästhetisches Moment in Betracht zu ziehen, daß diese Naturlaute geeignet sind, uns gleich

---

Schallausdruck widerlege es, daß ein leises Denken nur in innerlich gesprochener Rede möglich sei.

zu Anfang wie mit einem Schlage aus dem Kreise des realen Lebens in das Reich des Idealen zu erheben. Was die Worte hiezu geeignet macht, ist der in ihrem scheinbaren „Luxus" und in der „Laxität der Bestimmung" sich ausprägende allgemeine Charakter des Spieles, und zwar des Spieles in der schönen Bedeutung[1]), welche Schiller mit diesem Begriffe in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen verknüpft hat, denn jede höhere spielende Thätigkeit hat, sobald sie nur nicht mit den gewöhnlichen wohlfeilen Witzen oder mit der theuer zu stehen kommenden romantischen Ironie versetzt, sondern mit Ernst und Vernunft gepaart ist, etwas von jener wahrhaft idealen Stimmung, welche uns von der Wirklichkeit befreien, und für den schönen Schein der Kunst empfänglich machen kann. Wir fühlen es, wie uns aus diesen so frohsinnig heiteren Worten der Woglinde heraus der eigenthümliche Zauber der Kunst umfängt. Und noch mehr! Wir verstehen auch den von keiner Ironie angekränkelten Humor und die einem zuweilen bornirt zu nennenden Ernste des Lebens überlegene geniale Heiterkeit, welche uns aus diesen begrifflosen Naturlauten ansprechen, wenn wir erwägen, wie bezeichnend diese im gewöhnlichen Leben eben nicht üblichen Worte auch für den besonderen Charakter gerade dieses Kunstwerkes sind, welches die Geschichte der Menschheit, befreit von allen bloß conventionellen Formen, wohl mehr als dies bisher irgend ein Kunstwerk gethan, rein auf der Höhe der Idee, der wahrhaften Wirklichkeit darstellt! Aus dieser Perspective erscheint die oben aus anderen Gesichtspuncten erörterte functionelle Stellung jener Worte, welche wir als organische Keime des Gedankengehaltes unserer ersten Scene nachwiesen, auch in einem Bezuge zu dem ganzen Kunstwerke. —

Vorstehende Betrachtung mag hier zur Andeutung des Sinnes, welcher dem „Weia! Waga! . . . Wagalaweia! Wallala weiala

---

[1]) Die Bedeutung des Spieles für die Kunst klingt schon an in solchen Namen wie: Fest-, Lust-, Schau-, Trauer-Spiel, Ton-, Farben-Spiel u. s. w. Aus dieser Perspective angeschaut vertieft sich die Bedeutung des Spieles der Rheintöchter in unserer ersten Scene, deren Handlung ausdrücklich — nicht ohne symbolischen Bezug auf das ganze Bühnenfestspiel — „Spiel" genannt wird. Vgl. S. 4, 6, 16, 17, 20. — Welch' tiefer Sinn erschließt sich uns hiernach auch in dem Ausdrucke „Lied" in den scheinbar so alltäglichen Worten Floßhilde's „Wie billig am Ende vom Lied."!

weia!" innewohnt, genügen; erschöpfen läßt er sich nicht, aber die Anhaltspuncte zu seiner Würdigung werden wenigstens theilweise gegeben sein. — Ich versuche jetzt eine Interpretation der zwischen jenen Naturlauten befindlichen Worte:

Woge, du Welle,
walle zur Wiege!

Zunächst ist eine bisher wie es scheint nicht aufgeworfene grammatische Frage zu beantworten. Es handelt sich um die Auffassung des Wortes „Woge". Ist dieses Wort hier Substantivum (Vocativ), oder Verbum (Imperativ)? Das hinter „Woge" stehende Komma, welches die Trennung dieses Wortes von der folgenden Anrede bewirkt, gestattet, ja legt es nahe, hier das Hauptwort anzunehmen. Dieser durch die Interpunction auf den ersten Hinblick als gerechtfertigt sich darstellenden Annahme dürfte jedoch bei näherer Ueberlegung die Acceptation des Zeitwortes vorzuziehen sein; denn einmal ist es das in dem ästhetischen Gefühle eines Jeden wurzelnde Verlangen nach Ordnung, nach Congruenz von Inhalt und Form, welches die durch gleiche Wort- und Silbenzahl, sowie durch die symmetrische Stellung der Worte ausgedrückte Gleichmäßigkeit des äußeren Baues unserer beiden Zeilen für das Spiegelbild einer inneren Gleichmäßigkeit des in je einer Zeile ausgesprochenen Gedankens halten, und daher an der Spitze der ersten Zeile, in einem Parallelismus zu dem ersten Worte der zweiten Zeile — dem Imperativ „walle" —, den entsprechenden Imperativ „Woge" erblicken möchte; sodann empfiehlt sich negativ in dieser Alternative die Annahme des Zeitwortes durch die Vermeidung einer Tautologie, weil die Anrede: „du Welle", wenn „Woge" als Hauptwort gefaßt wird, eine jedes Grundes (namentlich der Steigerung) entbehrende und daher überflüssige Wiederholung sein würde; endlich verträgt sich selbst die scheinbar widersprechende Interpunction mit dem Zeitworte recht wohl, wenn wir erwägen, daß ganz streng genommen der folgenden Anrede wegen, welche einen für sich bestehenden und daher von den übrigen Worten zu scheidenden Redetheil ausmacht, das Komma hinter „Woge" zu setzen ist, und daß Wagner in seinen Schriften und Dichtungen überhaupt, im Gegensatze zu den meisten anderen Schriftstellern, fast übertrieben sorgfältig interpunctirt. — Nach solcher näheren Ueber-

legung wird man geneigt sein, sich für das Zeitwort zu entscheiden. Die folgende Interpretation des Sinnes der Worte geschieht in dieser Voraussetzung, behält aber ihre Gültigkeit auch für den Fall der Annahme des Substantivs, da durch die Art der Beantwortung dieser rein grammatischen Frage der Gedanke an sich nicht wesentlich alterirt wird, obwohl das Verbum mehr Bewegung und Leben in das durch jene Worte veranschaulichte Bild hineinbringt. Die Worte:

Woge, du Welle,
walle zur Wiege!,

welche wie das: Weia! Waga! als Anrede der Fluth in der natürlichsten Weise zwischen dem Wasser und den singenden Rheintöchtern vermitteln, wurden bereits oben zu den Apostrophen gezählt, welche gleich den Bildern die mit den Grundideen des ganzen Kunstwerkes zusammenhängende Function haben, den seit der Culturentwickelung theilweise durch falsche Conventionen allmählich entstandenen Gegensatz zwischen dem Menschen und der übrigen Natur zu mildern. Hievon, sowie von der ursprünglichen Bedeutung abgesehen ist es vor Allem der Gedanke des beständigen Flusses aller Dinge, welchen diese Worte wenn auch nicht geradezu ausdrücken, so doch in Erinnerung rufen, ein Gedanke, der philosophisch zuerst von Heraklit in dem berühmten Ausspruche: πάντα ῥεῖ präcisirt, und zuletzt von Hegel in einer bezaubernden Dialektik in einer oft nicht zu billigenden Ausdehnung entwickelt wurde. Trotz der hier nicht zu erörternden Einwände, welche in dieser Beziehung dem griechischen Weltweisen von den Eleaten mit Recht, dem preußischen Staatsphilosophen von Herbart und jetzt von einigen minder bedeutenden Neueren theilweise mit Unrecht gemacht wurden und werden, liegt in diesem Gedanken die Wahrheit, daß das Princip aller einzelnen Dinge die Bewegung ist, die sich näher als ein blindes Drängen und Treiben zum Dasein charakterisiren läßt, mag sie nun wie bei dem ganzen Weltgebäude mit seinen unzähligen zur Kugel geballten Körpern als eine Spannung zwischen Centripetal- und Centrifugalkraft zum Ausdruck kommen, oder mag sie sich wie bei den Leben erzeugenden Trieben auf unserem Erdplaneten als eine Spannung zwischen physikalischen und chemischen Kräften (Magnetismus, Elektricität, Anschießen der Krystalle u. s. w.) — auf den höheren Stufen des Lebens nament-

lich als eine Spannung zwischen den beiden verschiedenen Geschlechtern unter Thieren und Menschen, allgewaltig manifestiren. So wähnen wir beim Hören der Anfangsworte unseres Kunstwerkes die unhörbaren — weil ewig tönenden — Klänge der Sphärenmusik zu vernehmen:

Wie Himmelskräfte auf- und niedersteigen
Und sich die goldenen Eimer reichen,
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen!

Deutlicher dagegen als dieser ewige Weltgesang dringt an unser irdisches an Zeit und Raum gebundenes Ohr aus jenen Worten ein halbelegischer Klageton über die Schnelligkeit des Wechsels der Erscheinungen. Wie die Wasserwellen zu- und abfließen, so entstehen und vergehen die Individuen. Somit enthalten die Anfangsworte gerade den Gedanken, welchen Wagner selbst, wie früher (vgl. die Anmerkung S. 41) hervorgehoben ist, als den Kern des Nibelungen-Mythos bezeichnet. — Das Wort „Wiege“, welches uns den an und für sich schon sehr nahe liegenden trivialen Vergleich zwischen einem Strome und dem menschlichen Leben fast aufdrängt, giebt die Richtung und das Ziel an, in der und zu dem das menschliche Dasein gleich der wallenden Welle sich bewegen soll, indem „Wiege“ hier in übertragenem Sinne soviel wie Ursprung, Schooß oder Quelle des Daseins bedeutet. Die Quelle alles Daseins ist die Liebe. Sie ist die ewige Macht, welche stark genug ist, die specifisch zeitlichen Schranken des egoistischen Individuums, der Familie, der Gesellschaft, des Staates, der Nationalität, der Religion u. s. w. zu durchbrechen. Zu dieser „Wiege“ der Humanität soll die Woge des Lebens wallen. Die Menschheit soll sich mit der Natur wieder vereinigen.[1]) Das ist keine culturfeindliche Mahnung etwa im Sinne Rousseau's, sondern es ist die Mahnung, ohne deren Befolgen wahre Cultur über-

[1]) Wer diese Forderung in ihrer tiefsten Bedeutung für unser Jahrhundert und für alle Zeiten verstehen will, der studire Haeckel's „Natürliche Schöpfungsgeschichte.“ An dem ächt philosophischen Schlusse dieses Werkes (6te Auflage. Berlin. 1875. S. 657) wird dasselbe Postulat als ein Ergebniß streng wissenschaftlicher Arbeit und Forschung ausgesprochen.

haupt nicht möglich ist, die Mahnung, sich im Leben an das Wesentliche, an die Idee, an den Begriff zu halten.

Das Leben ist die Liebe,
des Lebens Leben Geist.

Also auch in dieser Hinsicht klingt schon in den Anfangsworten der Grundton unserer ganzen Dichtung an, dessen Charakter sich in den herrlichen Worten der Brünnhilde am Schlusse der Götterdämmerung verkündet:

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein! —

Wie uns am Schlusse der Götterdämmerung der Tod und der Scheiterhaufen — das künftige Grab des Menschen — vorgeführt wird, so erinnert uns hier am Anfange das Wort „Wiege“ an die erste Ruhestätte und an die Geburt des Menschen. — Von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Wiege“ als des Riffes, auf welchem das Gold ruht, sowie von der Function desselben in dem Organismus des Hauptbildes unserer Scene vom schlafenden Golde ist früher die Rede gewesen. — Endlich sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Anfangsworte noch ein besonderes Gewicht durch die Häufung des W-Lautes haben. Daß der W-Laut vorzüglich geeignet ist, das Naturell Woglinden's und der beiden anderen Wassermädchen auszudrücken, ist bereits oben auf physiologischer Grundlage erörtert worden.

Es knüpfen sich aber außerdem andere Beziehungen an den Buchstaben W, welche den Anfangsworten eine erhöhte Wichtigkeit verleihen. Merkel, a. a. O. S. 213, bemerkt, daß das W prägnante Begriffe in sich zu schließen pflege, und führt z. B. an: weh, schwer, wichtig, wir, vir, virtus, werth u. s. w. — In der That

fangen fast alle Wörter, auf deren Begriffe das Wesen der Welt zurückzuführen ist, mit W an, so z. B. werden, wirken, Wille. Friedrich Nietzsche[1]) nennt als die Mütter des Seins: Wahn, Wille, Wehe. Von welchem Gewichte sind ferner Wörter wie: Wahrheit, Wirklichkeit, Wohl, Wehe, Werk, Wort, Weib, Wunsch, Würde, Wissen u. s. w. u. s. w.! Solche in der phonetischen Eigenart des W's begründete Beziehungen erlauben es, die Häufung des so überaus bedeutsamen W-Lautes in unseren Anfangsworten für den angemessensten Ausdruck von Gedanken zu erklären, welche, wie ich nachzuweisen versucht habe, uns Wurzeln und Wirbel der Welt erschauen lassen können. Auch zur Vollendung der Form an sich, abgesehen von ihrem Verhältnisse zum Inhalt, trägt die Häufung des Buchstaben W bei, indem sie im Verein mit der regelmäßigen resp. symmetrischen Anordnung der Worte, zu der auch die Stellung des (auch musikalisch — wie beiläufig zum Beweise für den jeden Zufall ausschließenden Plan bemerkt sei — beidemal durch dieselben Töne f—es wiedergegebenen) Weia am Anfange und Ende zu rechnen ist, den Anfangsworten der Woglinde eine einheitliche Physiognomie aufprägt:

Weia! Waga!
Woge, du Welle,
walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!

Obwohl mit vorstehender Interpretation der Sinn der Anfangsworte keineswegs erschöpft, vielmehr nur schwach angedeutet sein dürfte, so ist doch zu hoffen, daß jetzt diese herrlichen Worte für den Leser einen etwas anderen Klang haben und etwas mehr bedeuten werden, als es vielleicht vordem der Fall war. — Wenn ich es nicht schon gewohnt wäre, gerade auf das am meisten Ueberlegte und Durchdachte den größten Widerspruch stoßen zu sehen, so würde ich außer Stande sein, mir zu erklären, wie man es hat wagen können, gerade diese Anfangsworte zur Zielscheibe elenden Witzes und Spottes zu machen. Ich möchte in der That wissen, welcher berechtigter Einwand vom ästhetischen oder irgend welchem anderen Standpunkte aus sich gegen diese Anfangszeilen erheben ließe, und

[1]) Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Leipzig. E. W. Fritzsch. 1872. S. 117.

ebenso möchte ich bezweifeln, ob irgend ein poetisches Kunstwerk Anfangszeilen, von einer so zarten und feinen organischen Structur nachzuweisen hat, wie der Ring des Nibelungen, Anfangszeilen, welche — von ihrer culturgeschichtlichen und philosophischen Bedeutung ganz zu schweigen — uns wie mit einem Schlage in die Sphäre der Kunst erheben, uns den Charakter und die Grundideen der Dichtung [1]) vorfühlen lassen, während sie doch bloß aus der besonderen Situation der ersten Scene als Anrede des Wassers und als Ausdruck des Naturells der Rheintöchter herausgewachsen zu sein scheinen, und zugleich von einer solchen Originalität sind, daß sie (wie im Großen auch wieder das ganze Bühnenfestspiel) ein ἅπαξ λεγόμενον genannt werden können! Wir geben daher Dr. Theodor Puschmann vollständig Recht, wenn er in seiner psychiatrischen Studie (Richard Wagner. 3. verbesserte und vermehrte Auflage. Berlin. 1873. S. 51.) von unseren Anfangsworten sagt: „der Anfang ist bezeichnend für diese Gattung von Poesie, denn für uns bezeichnen diese Anfangsworte — in einem von Puschmann freilich

---

[1]) Uebrigens enthalten dem einheitlich organischen Schaffen des Meisters gemäß die Anfangszeilen aller Wagner'schen Dichtungen eine aus der Situation entsprungene absichtslose Beziehung auf den Grundgedanken des Kunstwerkes, die keineswegs eine so entfernte ist, wie sie (namentlich wohl in Betreff des „Rienzi" und „Lohengrin") dem ersten Hinblicke erscheinen mag Die ausführliche Begründung dieser Behauptung kann in gegenwärtiger Schrift, in der ich überhaupt viel Mittheilungswerthes unterdrückt habe, leider keinen Platz finden; denn Beschränkung ist nothwendig, wenn auch lästig. Daher sei hier nur in Kürze darauf hingewiesen, daß „Rienzi", dieser Weckruf zur Freiheit, mit dem mehr als eindeutigen Rufe Orsini's: „Hier ist's! Hier ist's! Frisch auf ihr Freunde!" anhebt; daß im „fliegenden Holländer" gleich nach den ersten „Hallohó's" der Matrosen der Gegensatz von Sturm und Ruhe (Port) hervorgehoben wird; daß den „Tannhäuser" Sirenengesang eröffnet; daß „Lohengrin" mit einem „Hört" und der Aufforderung einem Gebote Folge zu geben (nicht ohne leise Allusion an das Frageverbot) beginnt; daß in „Tristan und Isolde" die Sehnsucht nach Nirwana, nach dem Untergange der täuschenden Tagessonne, bereits in dem schwermüthigen Gesange des jungen Seemannes: „Westwärts schweift der Blick" keimt, welche vier Anfangsworte den Kenner den Sinn des Kunstwerkes ahnen lassen; daß die „Meistersinger", in denen frommer Zopf und frischer Lebensdrang sich gegenüber stehen, mit feierlichem, aber mit Liebesspiel untermischtem Chorale anfangen. — Wenn ich auch fürchte, daß diese angedeuteten Beziehungen dem nicht Nachdenkenden als gesucht und befremdlich gelten werden, so muß ich mir doch weitere Erläuterungen hier versagen.

nicht geahnten Sinne — die Art und Weise des Wagner'schen Schaffens, und sind uns ebenso wie die Worte Wellgunden's: „Es dämmert . . ." nur Beispiele für die so ungesuchte wie planvolle Wortwahl Wagner's. —

Die Betrachtung des sprachlichen Ausdruckes ist hiermit beendigt. Indem dieselbe unserer Absicht gemäß auf die Versform, die Bilder, Figuren und einige besondere Ausdrücke beschränkt geblieben ist, hat sie die Sprache nur insoweit in ihren Kreis gezogen, als deren äußere durch jene erörterten poetischen Hülfsmittel bewirkte Vollendung im Dienste des geistigen Gehaltes, namentlich im Dienste der Grundidee der Dichtung, sowie der Handlung und der Charaktere der ersten Scene steht, also nur insoweit, als die äußere Vollendung wirklich ästhetisch schön ist. Zum Verständniß des hier zwischen äußerer Vollendung und ästhetischer Schönheit der Sprache gemachten Unterschiedes, welcher unserer Betrachtung die Grenze zieht, sei bemerkt, daß selbst die vollendetste Sprache, mag sie auch Ohr, Gemüth, Phantasie und Geist durch Rhythmus, Wohllaut, Gefühlsinnigkeit, Bilder- und Gedankenreichthum noch so sehr befriedigen, doch nicht schön ist, wenn ihr der deutlich erkennbare wesentliche Bezug auf die organische Durchführung der Grundidee der Dichtung fehlt. [1]) Sollte daher die alles Unor-

[1]) So sind z. B. die Anfangszeilen der Goethe'schen Iphigenie: Heraus in eure Schatten, rege Wipfel u. s w., wie wunderbar vollendet und herrlich sie auch für sich allein sind, doch erst deßhalb von höchster Schönheit im streng ästhetischen Sinne, weil sie zugleich, (namentlich auch sofort in dem ersten Worte „Heraus", welches dem „hieher" dem letzten Worte des ersten Satzes correspondirt) gerade das Gefühl Iphigenien's ausdrücken, welches der ganzen Entwickelung des Kunstwerkes die Richtung giebt, und sonach mit den bewegenden Grundgedanken der Dichtung organisch zusammenhängen; denn nur das Organische — wenn auch nicht alles Organische — ist wahrhaft schön. Das einzelne in einem größeren Ganzen ist rein für sich betrachtet niemals ästhetisch schön; als ein Schönes kann es nur dann erscheinen, wenn es in seiner functionellen Stellung, in seinem Verhältnisse zu dem Ganzen und den einzelnen Theilen desselben aufgefaßt wird, weßhalb man das ganze Kunstwerk kennen muß, um im Stande zu sein, sich über den möglichen ästhetischen Werth von Einzelheiten ein begründetes Urtheil zu bilden. Diesen Gedanken, der, da es den meisten Menschen so schwer ankommt, alle Elemente eines Kunstwerkes, zumal eines Dicht- oder Tonwerkes, in einem einzigen Acte aufzufassen, nicht genug eingeschärft werden kann, äußert auch Schelling (Sämmtliche Werke. Erste Abtheilung, 5ter Band. 1859. Philoso-

ganische streng ausschließende Schönheit der Wagner'schen Diction — venia sit verbo — gewürdigt werden, so galt es, in der äußeren Vollendung der Sprache immer zugleich diesen Bezug derselben auf den Organismus des Kunstwerkes bis in den einzelnen Buchstaben hinein nachzuweisen. Die specielle Analyse des sprachlichen Ausdruckes der ersten Scene hinsichtlich gewisser für die äußere Vollendung der Sprache an sich (d. h. auch ohne jenen Bezug auf das Ganze) wichtiger grammatikalischer, syntaktischer und ästhetischer Momente bleiben dem Leser anheim gestellt.

Schluß.

Werfen wir einen kurzen Rückblick auf unsere Betrachtung, und versuchen wir die Dichtung der ersten Rheingoldscene, deren Ideengehalt, formelle Anlage, Handlung, Charaktere und sprachlichen Ausdruck wir bisher im Einzelnen kennen gelernt haben, als ein Ganzes in das Auge zu fassen.

Die erste Scene, welche an sich der Sage gemäß den Raub des von den drei Rheintöchtern bewachten Goldes durch Alberich darstellt, exponirt in der Entwickelung dieser das Fundament des ganzen Kunstwerkes bildenden Handlung die Grundidee des „Ring des Nibelungen", den Widerstreit zwischen Liebe und Egoismus, einen Conflict, der in dem sittlichen Leben der Menschheit die größte Rolle spielt. Indem diese Exposition, deren Gliederung sich wie abgecirkelt auf die vier Träger und den Gegenstand der Handlung nach den einzelnen Hauptmomenten der Grundidee in der Weise erstreckt, daß Alberich das Subject des Widerstreites, die Rheintöchter resp. das Gold das Object der Liebe resp. des Egoismus sind, auf dem Grunde des Rheines und somit im Wasser vorgeführt wird, eröffnet sie einen Blick in weite Culturperspectiven und reiche Gedankenwelten, in welchen wir den Zusammenhang und die Wechselwirkung zwischen den physischen und ethischen Mächten, sowie die Vergeistigung der Materie, die Wesensgleichheit aller (sowohl der scheinbar leblosen als der lebendigen) Naturgebilde erschauen können. Dieser Ideengehalt,

phie der Kunst. S. 359): „In dem wahren Kunstwerk giebt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig, ein Werk zu beurtheilen".

auf welchen sich alle Theile des Kunstwerkes zurückbeziehen lassen, hat in unserer Eröffnungsscene eine Form, deren Anlage aus der eben angegebenen Gliederung der Grundidee resultirend das vollendetste Ebenmaaß zeigt. Das S. 50 aufgestellte Schema läßt ihre Ordnung (*τάξις*), Symmetrie (*συμμετρία*) [1]) und Wohlüberſehbarkeit (*εὐσύνοπτον*) [2]) deutlich erkennen. Innerhalb dieser kunstgerechten Anlage und zwar proportional derselben entfaltet sich organisch die Handlung der ersten Scene in einem für die Handlung des ganzen Dramas vorbildlich pyramidalen Baue, an welchem wir die Hauptstadien aller dramatischen Entwickelung: Einleitung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe en miniature zu unterscheiden vermögen. Mit der Handlung untrennbar verknüpft sind als die Triebfedern derselben die Charaktere, die vor Allem allgemein menschliche sind. Die (ursprünglich wenigstens) in jeder menschlichen Natur wurzelnden Triebe der Sinnlichkeit und Selbstsucht sind es, welche die Rheintöchter, diese anmuthigen neckischen Frauen, und den Nibelungen, diesen nach Genuß und Macht strebenden Mann beherrschen und den inneren Conflict herbeiführen, der als dramatischer Nerv den Gedanken Alberich's, das Gold zu rauben, in die That verwandelt. Diese Gattungscharaktere entbehren aber keineswegs der Individualisirung, sondern sind vielmehr Typen mit portraitartigen Zügen. Wie in zarten Keimen werden gleich in den ersten Worten die Nüancen der Naturelle der Rheintöchter sichtbar: der vorlauten Woglinde, der heiteren Wellgunde, der sorgsamen Floßhilde, und ebenso tritt gleich in der ersten Anrede des Nibelungen in einem sich von den gracieusen Mädchen wirksam abhebenden Gegensatze die neidische begehrliche Eigenart des plumpen Zwerges hervor. Klar und bestimmt gezeichnet werden diese Charakterzüge mit logischer Consequenz durch das Kunstwerk hindurch festgehalten und aus innerer Nothwendigkeit heraus entwickelt, so daß jede Person wie in einem einheitlichen, in allen Theilen zusammenstimmenden Bilde vor uns

---

[1]) D. h. die im Unterschiede von bloßer Gleichförmigkeit den Gegensatz in sich fassende sich correspondirende Regelmäßigkeit. Ueber den griechischen Begriff *συμμετρία* vgl. Trendelenburg, Kleine Schriften. 1871. Zweiter Theil. S. 316 ff.

[2]) Aristoteles, *περὶ ποιητικῆς* 7. 1451a. 4. Ein Nebenbegriff von *εὐσύνοπτον* ist *εὐμνημόνευτον*, d. h. das, was im Zusammenhange behalten werden kann.

erscheint. [1]) Diese anschaulich ausgeführte Charakteristik steht in einem harmonischen Verhältnisse zu der rasch fortschreitenden Handlung. — Der in einer wohlgegliederten Form aufgelöste an sich schon poetische geistige Gehalt unserer Scene gewinnt sein poetisches Fleisch und Blut durch eine Sprache, welche alle Requisite des dichterischen Ausdruckes in vollem Maaße besitzt. Kräftige urwüchsige Stabreime, welche dem Eddamythos sein eigenthümliches Gepräge wahren, unterstützen den adäquaten Ausdruck des in der Eröffnungsscene waltenden elementaren Naturlebens; liebliche bis in die geringsten Züge hinein correct ausgemalte Bilder vergegenwärtigen im Detail den im Großen und Ganzen der Scene versinnlichten Grundgedanken von dem unauflöslichen Ineinander der Materie und des Geistes, von dem *Ἑν καὶ παν*, eine Wahrheit, von der die Weltanschauung des Dichters durchdrungen ist; gegenüber den Momenten der Ruhe, welche die ausgeführten Tropen der Handlung geben, bringen lebhafte, den Ausdruck zuspitzende Figuren Bewegung in die Situation und verrathen in ihrer Anwendung den großen Dramatiker; die zwar unwillkürlich aber planvoll gebrauchten einzelnen Ausdrücke zeigen, wie in dem Genius die Gewalt des künstlerischen Instinctes und die Mächte der Ueberlegung und Vernunft zusammenwirken. In diesen Factoren der Alliteration, der Bilder, Figuren und Wortwahl ist die Sprache stets functionell, hat einen organischen Connex mit der Grundidee des Kunstwerkes, ist dem Spiele und Ernste, dem ruhigen und erregten Theile der Handlung angemessen, und ist — selbst bis in den einzelnen Buchstaben hinein — mit den Gefühlen und Leidenschaften der Charaktere im Einklange. Auch rein für sich betrachtet ist die Sprache vollendet; sie mag zwar — gelesen — in ihrer drastischen Knappheit und Präcision, welche jedes unnütze Wort ausschließt, den durch das moderne Wort- und Phrasengeklingel verwöhnten Ohren etwas herb und spröde, ja zuweilen selbst dürftig vorkommen, ist aber dennoch im Ganzen von einem Wohllaute, welcher

---

[1]) Jeder Charakter ist bei Wagner tüchtig (d. h. tüchtig in seiner Art, welche sowohl eine vorwiegend gute, als eine vorwiegend böse sein kann), angemessen, naturgetreu, und gleichmäßig durchgeführt. Das sind die vier Eigenschaften, welche Aristoteles vom ἦθος fordert: *Χρηστόν, ἁρμόττον, ὅμοιον, ὁμαλόν.* (*Περὶ ποιητικῆς* 15. 1454a *περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι* . . . 15—36.)

Kraft und Zartheit in sich vereinigend, auch in der Lectüre einen großen Eindruck zu machen nicht verfehlen wird; und sollte überfeiner Salongeschmack die reine Schönheit zu Gunsten des Ausdruckes in einzelnen Wendungen verletzt finden, so wird natürlicher Kunstsinn doch herausfühlen, daß bei Wagner wie überhaupt so auch insbesondere in der Sprache — um die Worte Winckelmann's zu gebrauchen — die Schönheit das Regulativ des Ausdruckes ist, und dieses Gefühl wird durch ein gründliches Studium als ein richtiges bestätigt. —

Fassen wir jetzt nach diesem kurzen Rückblicke unser Urtheil über die Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" in einem Satze zusammen, so ertheilen wir derselben auf Grund unserer Betrachtung mit bestem Wissen und Gewissen das schwer wiegende Prädicat der höchsten ästhetischen Schönheit. Daß dieses Prädicat möglicherweise vom Standpuncte eines einzelnen ästhetischen Systemes aus, welches etwa specifisch christlich den Genius a priori nach seinem Verhältniß zu einer übernatürlichen Offenbarung, oder romantisch ihn nach dem ironischen Gebrauche seiner Phantasie, oder sonst einseitig gebildet ihn nach seiner Stellung zu subjectiven willkürlichen Doctrinen beurtheilt, in irgend einer Beziehung der Dichtung unserer Scene abgesprochen werden kann, ist völlig gleichgültig, da für die objective theoretische Feststellung des Schönheitsbegriffes nicht ein einzelnes System, sondern die gesammte Geschichte der Kunstwissenschaft maaßgebend ist, wie sie sich, um nur ihre Hauptvertreter zu nennen, durch Männer wie Platon und Aristoteles, Winckelmann und Lessing, Kant und Schiller, Hegel und Vischer entwickelt hat, und wie sie durch diese und andere Männer zu Principien und Resultaten gelangt ist, welche auch der größte Genius der Zukunft seinem innersten Wesen zufolge stets anerkennen, niemals umstoßen wird. Unsere Betrachtung hat auf eng begrenztem Raume, welcher eine ausführliche Erörterung allgemeiner Theorien nicht gestattete, den Nachweis zu liefern versucht, daß der Schönheitsbegriff (der alle anderen ästhetischen Begriffe in sich schließt), soweit er sich bis jetzt in der geschichtlichen Entwickelung der Kunstwissenschaft als ein allgemein gültiger herausgebildet und bewährt hat, in der Dichtung der ersten Scene des Rheingold mustergültig realisirt ist. In einem der Vollendung der Eröffnungsscene entsprechenden Style ist, wie jeder gründ-

liche Kenner des Kunstwerkes bezeugen wird, die ganze Dichtung des „Ring des Nibelungen“ ausgeführt, was sich ohnehin bei einem einheitlich und organisch schaffenden Meister von selbst versteht. So ist denn Richard Wagner ein Dichter im vollsten Sinne des Wortes, ein Dichter, ebenbürtig den größten Dichtern aller Zeiten. Mit dieser Erkenntniß ist jedoch Wagner's Bedeutung nicht erschöpft; wie Wort- so Tondichter, und was mehr ist, Schöpfer des Gesammtkunstwerkes der Zukunft, das ist dieser einzige Genius:

Richard Wagner.

Anhang.

I.

Das Wesen der objectiven Kritik.

1. Der Begriff der Objectivität.

Der Begriff der Objectivität schließt, von seiner negativen Seite betrachtet, alles Subjective aus, soweit dies überhaupt Menschen möglich, und dieser Begriff nicht selbst durch sein Correlat des Subjectiven bedingt ist. Er schließt daher aus alle subjectiven Ansichten, particulare Ueberzeugungen und private Meinungen, welche sich nach dem Geschlechte, der individuellen Anlage, der Erziehung, dem Bildungsgrade, dem Alter, der Nationalität, den politischen und religiösen Eigenheiten des einzelnen Subjectes nach Zeit und Ort verschieden gestalten. Diesen schwankenden Relativitäten gegenüber faßt der Begriff der Objectivität, von seiner positiven Seite angesehen, ein Festes in sich, nämlich das wahrhaft Bleibende, Substantielle, welches alle jene verschieden gestalteten, oft sich einander diametral entgegengesetzten Ansichten in sich begreift und aufhebt, aufhebt in dem dreifachen Sinne von tollere, conservare und elevare, den, wenn auch nicht zuerst, so doch mit am weitesten tragendem Einflusse Hegel diesem Worte beigelegt hat: nämlich erstens aufhebt, indem es — ich erlaube mir, den Begriff des Bleibenden und Substantiellen als activ einzuführen — die Einseitigkeiten, die den einzelnen Ansichten anhaften, vernichtet; zweitens aufhebt, indem es das Berechtigte, das Korn Wahrheit, welches in jeder Ansicht steckt, conservirt; drittens aufhebt, indem es alle Ansichten zu einer höchsten Einheit e r hebt.

Hieraus folgt, daß der Begriff der Objectivität nur das vor der Vernunft Gültige begreift, d. h. das, was mathematisch beweis-

bar und daher von keinem Vernünftigen geläugnet werden kann. Wird hiemit ein Anspruch auf allgemeine Gültigkeit gemacht, so wird dadurch eine große — aber nothwendige — Beschränkung ausgesprochen, durch welche das ganze weite Gebiet der menschlichen Natur, welches sich bis heute noch dem mathematischen Calcul entzieht, also das, was man etwa Gefühl, Stimmung, Ahnung, metaphysischen Untergrund, Instinct u. dgl. zu nennen pflegt, von dem Bereiche der Objectivität grundsätzlich ausgeschlossen ist.

Daß ein solcher Ausschluß gerade für eine Kritik, welche die menschliche Natur vorzugsweise von der Seite ihrer künstlerischen Fähigkeiten darstellt, eine doppelt große Beschränkung ist, wird einleuchten; denn nach der Ansicht der meisten (allerdings keineswegs aller!) Aesthetiker entzieht sich diese Seite der menschlichen Natur in ihren tiefsten Beziehungen (z. B. in dem Begriffe des Genius, der Schönheitsidee u. s. w.) dem mathematischen Calcul, eine Ansicht, welche ich theile. Das innerste Geheimniß des Genius und seines Schaffens, der Schönheitsidee u. s. w. kann nur geahnt und empfunden werden, ein Ahnen und Empfinden, welches nur bei den wenigen Individuen, die einer rein objectiven Anschauung fähig, und sich vermöge ihrer Naturanlage in die Tiefen des Wesens des Genius versenken können, in ein inneres Schauen verwandelt wird, welches Schauen allerdings an innerer Gewißheit den mathematischen Wahrheiten gleichkommt, und die höchste Beseeligung gewährt, die dem Menschen zu Theil werden kann.

Diese Ansicht, nach welcher die genannte Seite der menschlichen Natur der exacten Erkenntniß sich entzieht, und welche ich, wie gesagt, theile, darf aber nicht dazu verleiten, eine entgegenstehende Ansicht, welche jene Momente für vollständig logisch auflösbar hält, und welche, wenn auch nicht viele, so doch sehr namhafte Vertreter [1]) hat, zu ignoriren. Beschränktheit und Denkfaulheit (oft ein gewisser genialer Uebermuth) haben dies zwar fast immer gethan und aus Bequemlichkeit ausschließlich jener ersten Ansicht gehuldigt, und sich mit derselben den exacten Forschern gegenüber noch gebrüstet. Hier

---

[1]) Vgl. z. B. Eduard v. Hartmann, Philosophie des Unbewußten. 2. Aufl. Berlin. 1870. S. 239. — S. auch den Brief Schiller's an Körner vom 25. December 1788.

wird dann nicht gewußt oder doch unberücksichtigt gelassen, daß auch jene Seiten der menschlichen Natur, welche wir als Stimmung, Ahnung, metaphysischen Untergrund, Instinct u. dgl. bezeichneten, durch eingehende exacte Untersuchungen vielfach der wissenschaftlichen Erkenntniß klar und offen vorliegen, daß z. B. das metaphysische Werden des Individuums, d. h. die Entwickelung desselben vor seinem Dasein, vor der Geburt, ja vor der Empfängniß, sogar vor der Zeugung, Gegenstand exacter Beobachtung geworden ist, welche die hier wirkenden wichtigen Einflüsse und deren Resultate mit mathematischer Genauigkeit zu constatiren vermag, daß z. B. ferner die Gesetze der Gedankenentstehung, der Ideen-Association, der Sprache u. s. w. in exacter Weise längst explicirt, daß z. B. Ton und Farbe, Geschmacks- und Geruchsempfindungen in feinster Zerlegung aller ihrer Elemente analysirt, daß z. B. die Begriffe des Tragischen und Komischen, des Weinens und des Lachens auf physiologischem Wege vollständig logisch aufgelöst sind u. s. w.

Bei Kenntniß und Berücksichtigung solcher und anderer Forschungen ist in Wirklichkeit der Ausschluß von Allem, was sich auf Gefühl, Stimmung, Ahnung u. dgl. logisch Unauflösliches gründet, doch keine so große Beschränkung, als welche dieselbe auf den ersten Anblick erscheint; eine Beschränkung ist er allerdings immerhin, aber dieselbe wird, wie auseinandergesetzt ist, von einer auf Objectivität d. h. auf allgemeine Gültigkeit Anspruch machenden Darstellung unerbittlich gefordert, daß letztere einen durchaus demonstrirenden Charakter haben wird, ist nach dem Erörterten klar. Sie soll mit ihren zwingenden Deductionen didaktisch sein, so mißliebig dies auch für den Leser sein mag. [1] Der Inhalt solcher Darstellung kann zwar von der Willkür Einzelner abgelehnt werden, die objective Wahrheit desselben bleibt aber — analog der Unumstößlichkeit mathematischer Axiome — um nichts weniger bestehen. Dem mathematisch Beweisbaren ist Unfehlbarkeit kein Vorwurf, sondern etwas Nothwendiges, Logisches und Vernünftiges. Ueberzeugung, Glauben u. dgl. zu erwirken, überlasse ich Schönrednern, Predigern, Rhetoren und Sophisten. Von den letztern sagen uns die Griechen, daß sie nur darauf ausgingen, Ueberzeugung zu bewirken: πειϑὼ τοῖς

---

[1]) Unusquisque mavult credere, quam judicare. (Seneca.)

ἀκούουσιν ἐν τῇ ψυχῇ ποιεῖν. und vom Rhätor: οὐδ' ἄρα διδασκαλικός ὁ ῥήτωρ, ἀλλὰ πειστικός μόνον. —

Schließlich sei noch bezüglich des Begriffes der Objectivität eine Bemerkung gemacht, welche zwar nur durch hier nicht mitzutheilende andere Gedankenentwickelungen in das rechte Licht gestellt werden kann, welche aber dennoch hier, um Mißverständnissen vorzubeugen, nothwendig erscheint: dieselbe betrifft den oben eingeführten Begriff der Vernunft, vor deren Forum die objective Darstellung den Anspruch auf mathematische Gültigkeit erhebt.

Dieser Begriff der Vernunft könnte als sogenannter gesunder Menschenverstand (common sense) aufgefaßt werden. Einer solchen Auffassung kann aber nicht nachdrücklich genug entgegengetreten werden; denn mit dem gesunden Menschenverstande ist es, da leider die meisten Menschen in Vorurtheilen, Aberglauben und unrichtigen Wahnvorstellungen aller Art befangen sind, sehr traurig bestellt, und es wäre kaum ein kläglicheres Forum als er zu wählen. Schon den Majoritäten ist nicht zu trauen, geschweige denn der Gesammtheit. Indem die objective Betrachtung an die Vernunft appellirt, wendet sie sich zu den äußerst seltenen Menschen, welche durch natürliche geistige Befähigung und durch Aneignung der gesammten werthvollen Gedanken, welche vom Beginn der geschichtlichen Entwickelung an bis auf heute von großen Genien gedacht sind, für die rein objective interesselose das Wesen der Dinge durchschauende Betrachtung des Weltwesens gereift sind. Diese in jedem Zeitalter nur in sehr geringer Anzahl vorhandenen Menschen repräsentiren in ihrer geistigen Quintessenz die Vernunft, welche ich im Sinne habe. Das vor dieser Vernunft aller Zeiten gültig Bestehende, welches, wie erörtert ist, alles Subjective wenn nicht ausschließt so doch modificirt, bildet den Begriff der Objectivität, welche eine sich „objective Kritik“ nennende Darstellung beansprucht.

2. Der Begriff der Kritik.

Mit dem Worte „Kritik“ können die verschiedensten Vorstellungen verknüpft werden, je nachdem dasselbe im weiteren oder engeren Sinne, in objectiver oder subjectiver Bedeutung, wissenschaftlich oder

unwissenschaftlich u. s. w. genommen wird. Diesen verschiedenen Sprachgebrauch [1]) im Einzelnen zu erörtern, würde pedantisch und überflüssig sein; jeder Leser kann ihn sich selbst klar machen. Hier genügt es, unsere Anschauung vom Wesen der Kritik kurz zu entwickeln.

Kritik (κριτική von κρίνειν sondern, trennen, entscheiden) im objectiven Sinne ist Beurtheilung, im subjectiven Sinne der Inbegriff der Beurtheiler. Das Wesen der Kritik ist Urtheil, d. h. etymologisch Ur- (ursprüngliche) Theilung. Die Kritik erscheint zunächst als theilend, auflösend und zerstörend. Soll diese Thätigkeit eine gerechte und begründete sein, so ist ein Maaßstab erforderlich, der von dem Beurtheilenden ebenso unabhängig wie von dem Beurtheilten, weder von der Besonderheit des urtheilenden Subjectes, noch von der Besonderheit des beurtheilten Objectes, sondern, wie Schelling sagt, „von dem ewigen und unwandelbaren Urbild der Sache selbst hergenommen" ist. Dieses Urbild ist für uns kein unbestimmtes Ideal, welches etwa der menschlichen Seele a priori vorschwebt, wie es einige Philosophen annehmen, sondern es ist für uns das in der geschichtlichen Entwickelung sich gebildet und bewährt habende Gesetz. Hier, wo ich vom Wesen der Kritik zunächst ganz im Allgemeinen spreche, muß von der Angabe jedes besonderen Inhaltes des Gesetzes abstrahirt werden. Mit der Anerkennung dieses Gesetzes erhebt sich die Kritik aus ihrer negativen entzweienden Thätigkeit zu ihrer positiven versöhnenden Kraft und wird als Subsumtion unter die Idee zu einer vergleichenden Abwägung. Die Aufgabe der Kritik ist also eine doppelte: erstens die Zerlegung des zu beurtheilenden Objectes

---

[1]) Man vergleiche z. B. die Sprachusancen der Historiker, der Juristen, der Philologen, der Theologen, Kant's, den eignen Sprachgebrauch Hegel's u. A. Aus der betreffenden sehr reichhaltigen Literatur führe ich nur an:

Schelling, über das Wesen der philosophischen Kritik ꝛc. in den sämmtlichen Werken, erste Abth., 5. Bd. 1859. S. 1—17.

Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Berlin. 1837. „Das Verhältniß der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerke." S. 3—72.

Desselben Abhandlungen, 5. Abth., Berlin. 1847. „Die Kritik und die Bühne." S. 52—55.

Schasler, Aesthetik. I. Bd. Berlin. 1872. S. 1—53.

bis in die kleinsten Theile, und Prüfung derselben an sich wie in ihrem Verhältnisse zu einander und zum Ganzen; zweitens die Vergleichung und Messung des in dieser Weise geprüften Objectes mit dem erwähnten bezüglichen geschichtlichen Gesetze.

Leider ist die Aufgabe der Kritik nicht immer so gefaßt worden; die Geschichte weist zahlreiche Beispiele auf, welche von einer anderen Auffassung der kritischen Thätigkeit Zeugniß geben, und von welchen ich einige der hervorragendsten anführen will, um damit die Klippen kenntlich zu machen, an denen die Kritik scheitern kann. Der Inhalt gegenwärtiger Schrift legt es mir nahe, diese Beispiele aus der Kunstgeschichte zu wählen.

Zunächst besteht eine der am meisten verlockenden Gefahren darin, daß die Kritik ihr Object nicht als Zweck, sondern nur als Mittel für etwas Anderes betrachtet. Dieses Andere hat oft bestanden in Erörterungen allgemeiner Art, mit philosophischen, religiösen, politischen und anderen Tendenzen, zu denen das eigentlich zu kritisirende Object nur die gewünschte Veranlassung und passende Gelegenheit darbot. Ich erinnere an die Winckelmann-Lessing'sche Kunstkritik. Obwohl dieselbe in vielfacher Hinsicht mustergültig ist und bleiben wird, so läßt sich doch nicht verkennen, daß in einzelnen Theilen derselben eine völlig objective Hingabe an die Kunstwerke fehlt, und letztere mehr nur die Anknüpfungspuncte bilden für die Entwickelung allgemeiner Theorieen, welche, so bewundernswerth sie oft an und für sich sind, durch ihre große Ausdehnung die Kunstwerke nicht selten in den Hintergrund drängen.

Unbeschadet des hohen Werthes, den diese Kunstbetrachtungen für die Aesthetik u. s. w. haben, sind dieselben doch, weil das Verhältniß zwischen der Erörterung des Objectes und dessen, was ich oben das geschichtliche Gesetz genannt, ein unrichtiges ist, nicht Kritik in der Bedeutung, welche wir diesem Worte beilegen. [1])

---

[1]) Paul Lindau meint gelegentlich einer Besprechung der Geibel'schen Tragödie „Brunhild", daß derartige Kritiken mit geistreichen Excursen durch gewisse Werke provocirt würden. Vgl Lindau, dramaturgische Blätter. Bd. I., S. 3.

Ausnahmsweise mag das sein; indeß glaube ich, daß derartige Kritiken in der Regel aus der Subjectivität des Kritikers zu erklären sind, die sich hat provociren lassen, was sie niemals soll.

Eine noch gefährlichere Klippe aber für die Kritik ist es, wenn das Andere, welches statt des zu beurtheilenden Objectes zum Hauptzweck gemacht wird, in der Geltendmachung von allerlei Kenntnissen des Beurtheilers besteht, oder mit anderen Worten, wenn der zu kritisirende Gegenstand nur als Vehikel für das geistreiche Ich des Kritikers benutzt erscheint.

Zu allen Zeiten hat diese Art von Kritik viele Liebhaber gefunden; in die Mode gekommen ist sie aber erst in den letzten Jahrhunderten. Aus dem Bereiche der Kunstkritik seien erwähnt Herder, bei dem sich unverkennbare Spuren derselben finden, vor allem aber die sogenannten „Romantiker", außerdem auch die die Schule der letzteren verlassenden Neueren, namentlich Heine und Börne, welche das Geistreichthum nicht selten auf die Spitze getrieben und damit beigetragen haben zu jener rein negativen Kritik, wie sie in unseren Tagen vorzugsweise geübt zu werden pflegt, und vor welcher nicht nachdrücklich genug gewarnt werden kann. Es ist in einem Theile der Gesellschaft der Wahn verbreitet, man verstehe etwas, wenn man nur in irgend einer Beziehung daran zu tadeln und auszusetzen wüßte.[1] Aus lächerlicher Eitelkeit soll par tout gezeigt werden, daß man über dem Gegenstande stehe, während man in der Regel nicht einmal in demselben gründlich zu Hause gewesen ist. Auch bei gewöhnlichen Unterhaltungen tritt dies Bestreben, durch geistreich-pikante Einfälle, vor Allem aber durch absprechende Urtheile Aufsehen erregen zu wollen, in einer widerwärtigen Weise hervor. So alt diese Sucht des „Darüberstehens über Allem" ist, so zeigt sie sich doch besonders in den neueren Kritiken, und ist meines Erachtens mit zu erklären aus der Einwirkung gewisser Philosopheme (man denke z. B. an Fichte, der das Ich als die Quelle der ganzen Welt betrachtete, und an die einen ernsten Kunstsinn so gefährdenden Principien der romantischen Dichterschule). Die Kritik in unserem Sinne soll nicht witzig sein; der Zweck der Unterhaltung ist bei ihr aus-

[1]) Selbst Gervinus gehört, soweit sein kritisches Naturell überwiegend zersetzend ist, hieher; in seinem umfangreichen Werke der deutschen Literatur-Geschichte finden sich nur wenige Stellen, an denen uneingeschränkte Anerkennung ausgesprochen wird. (Nur Shakespeare gegenüber geräth er in seiner fast unbegrenzten Verehrung desselben zuweilen in Ausdrücke einer maaßlosen Ueberschätzung.)

geschlossen; ob sie manchen langweilig dünkt, ja ob sie an sich langweilig ist, schadet nichts, wenn sie nur wahr ist. — Jene hoch über dem Gegenstande schwebende Afterkritik, welche Richard Wagner die vom „Doch" und „Aber" lebende nennt, geißelt Goethe: „Es giebt eine zerstörende Kritik und eine productive. Jene ist sehr leicht, denn man darf sich nur irgend einen Maaßstab, irgend ein Musterbild, so bornirt sie auch seien, in Gedanken aufstellen, sodann aber kühnlich versichern, vorliegendes Kunstwerk passe nicht dazu, tauge deswegen nichts, die Sache sei abgethan." [1]) Auch Hegel hat vor diesem negativen hochmüthigen Verhalten der Kritik gewarnt. Er ist es hauptsächlich gewesen, der von der Kritik Immanenz verlangt hat, d. h. vollständiges Versenken in den zu beurtheilenden Gegenstand. Carriere, der von Hegel gelernt hat, spricht dies so aus: „Die wahre Kritik ist organisch, sie erfaßt den Kern und Mittelpunct, den Begriff eines Werkes, eines Mannes, und zeigt, wie sich von da aus seine Erscheinung gestaltet hat. Die organische Kritik sucht jeder Eigenthümlichkeit gerecht zu werden."

Eine solche productive, immanente, organische Kritik ist in neuerer Zeit wohl von den wenigen wahrhaft bedeutenden Kritikern geübt, so z. B. von Macaulay, Rötscher, Rosenkranz, Vischer, Gervinus, Gottschall, Stahr, Taine, Schasler u. s. w. Man ist aber bei dieser Kritik, die allein keineswegs eine genügende ist, vielfach einseitig stehen geblieben [2]), und hat mit ihrer Hülfe oft Männern Anerken-

[1]) Vgl. dazu auch einige der Goethe'schen Xenien, welche die Tags- und Splitterrichter treffen. (Man denke an den köstlichen Schulmeister, den Reuter in seiner Vorrede zu „De Reis' nach Belligen" sich im Traume erscheinen läßt.)

[2]) Vgl. z. B. Aeußerungen bei Gustav Rümelin, „Shakespeare-Studien" 2. Aufl. 1874, namentlich S. 29—33.

Vgl. auch Rudolph Gottschall, „Porträts und Studien" 2. Band. 1870. S. 17 f: „Wir sind gewiß keine Vertreter eines ästhetischen Paragraphenwesens, und gern geneigt, jeder genialen dichterischen That Anerkennung zu zollen, mag sie auch hergebrachte Regeln in ungeahnter Weise erweitern oder selbst umstoßen. Dann muß aber das Kunstwerk sowohl in sich vollendet sein, wenn man es mit seinem eigenen Maaße mißt, als auch mit einer überwältigenden Kraft auf das Gemüth wirken."

Ebenso zeigt Hermann Riegel, Ueber Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen. Berlin. 1874. S. 5—8 eine Bescheidenheit in dieser Frage, welche durchaus nicht am rechten Orte ist.

nung zu verschaffen gesucht, welche sie gar nicht, oder doch nicht in dem gespendeten Maaße verdienten. Es führt das einseitige Stehenbleiben bei dieser Kritik leicht zu einer Vermengung des Unbedeutenden mit dem Bedeutenden, eine Vermengung, welche die Meisten bei ihrer Unfähigkeit, das geistig Werthvolle von dem geistig Werthlosen zu unterscheiden, entweder gar nicht merken, oder sich doch immerhin gern gefallen lassen. Die oft gehörte Meinung, daß die Kunst etwas vorzugsweise Individuelles, ist einseitig festgehalten falsch; es giebt auch sehr viele durchaus nicht berechtigte Eigenthümlichkeiten in dem Schaffen der Künstler, welche nur bei einer ungebührlichen Vernachlässigung des aus der Geschichte zu nehmenden Maaßstabes tolerirt oder gar gelobt werden können.

In solcher Einseitigkeit, die leicht zur unberechtigten Würdigung des Mittelmäßigen, ja des ganz Unbedeutenden verleitet, liegt auch eine sehr schwere Gefahr für die Kritik.

Die Einseitigkeit und mit ihr die Gefahr wird vermieden, wenn der Begriff der Kritik so aufgefaßt wird, wie er oben von uns dargelegt worden. Die sogen. productive, immanente, organische Kritik bildet nur die Grundlage und nothwendige Voraussetzung. Ich verstehe unter derselben die rein objective Darlegung des zu beurtheilenden Gegenstandes, die Auseinanderlegung desselben in seine Theile, ohne Anlegung eines äußeren Maaßstabes, namentlich auch ohne jede religiösen, politischen und gesellschaftlichen Vorurtheile.

Schon diese Kritik ist sehr schwer, den Meisten unmöglich. Es gilt, Alles zu vergessen, und nur das zu Beurtheilende rein empirisch aufzufassen. Außer dieser grundlegenden Kritik muß aber noch eine andere, schwerere, geübt werden, welche ich im Gegensatze zu der von Hegel als immanent bezeichneten transcendent nennen möchte. Diese nimmt ihr Maaß nicht unmittelbar aus dem zu Beurtheilenden, sondern von außen, nämlich aus den über den betreffenden Gegenstand im Verlaufe der geschichtlichen Entwickelung sich gebildet habenden

---

Ich sage es solchen subjectiver Geschmackswillkür Spielraum lassenden Anschauungen gegenüber frei heraus: ich bin anspruchsvoller und strenger, ich erkenne das so beliebte Privilegium der Dummheit und Mittelmässigkeit nicht an, und werde niemals Kunstwerken Vorschub leisten, welche die von den Genien aller Zeiten gegebenen und angewandten Kunstgesetze verletzen.

Gesetze. Zur Ausübung dieser transcendenten Kritik ist ein umfassendes und tief eindringendes historisches Wissen, und der Sinn für das Große erforderlich. Mit dem aus der Geschichte gewonnenen Maaßstabe, der im Wesentlichen mit dem Maaßstabe, den der Genius aus sich selber nimmt, zusammen paßt (es ist hier, wie sich wohl von selbst versteht, nicht von der Geschichte der gewöhnlichen Menschheit, sondern von der Geschichte ihrer Geistesheroen die Rede), sind dann der zu beurtheilende Gegenstand, und die von der immanenten Kritik über ihn gewonnenen Resultate zu messen. Dadurch erhebt sich dann die Kritik ihrem oben aufgestellten Begriffe gemäß aus ihrer darlegenden, überwiegend auflösenden Thätigkeit zu ihrer positiven versöhnenden Kraft, und gewinnt in ihrer Totalität des exact Empirischen und der Subsumtion unter die Idee die Möglichkeit solcher Urtheile, welche wie die mathematischen Wahrheiten als allgemein gültige und unumstößliche bezeichnet werden können. Das ist das Wesen der objectiven Kritik.

II.

Zum Wesen des „Weltgeschichtlichen".

Wollen wir uns bei der Erörterung eines so schwierigen Themas, wie es ein wirklich fördernder Beitrag zur Klarstellung des Wesens des „Weltgeschichtlichen" ist, nicht in Phrasen verlieren, so müssen wir vor Allem den Begriff des Weltgeschichtlichen bestimmen. Wenn wir den Begriff der Geschichte zu Grunde legen, welcher von einem außergewöhnlichen und unwesentlichen Sprachgebrauche abgesehen in der dreifachen Bedeutung des Inbegriffes alles dessen, was geschieht, des Inbegriffes gewisser Begebenheiten, und des Inbegriffes einer einzelnen Begebenheit resp. der Erzählung derselben vorkommt, und diesen Begriff mit dem der Weltgeschichte, der dem üblichen Sprachgebrauche zufolge offenbar nur die beiden zuerst genannten Bedeutungen hat, vergleichen; so erkennen wir, daß der Begriff des „Weltgeschichtlichen" dem Begriffe der Weltgeschichte, (oder Geschichte) in jenem zweiten engeren Sinne entnommen ist, und daß daher der Ausdruck „weltgeschichtlich" (oder geschichtlich schlechthin), obwohl

Alles innerhalb der Weltgeschichte geschieht, sich doch nicht auf Alles, sondern nur auf Gewisses bezieht. Die Beantwortung der sich nun aufdrängenden Frage, welcher Art dieses Gewisse, das wir weltgeschichtlich nennen, sei, wird durch die Erwägung erleichtert, daß Geschichte in der angegebenen zweiten Bedeutung etwas specifisch Menschliches ist, das den Menschen vom Thiere unterscheidet, denn ohne Sprache und in einem gewissen Sinne auch ohne schriftliche Aufzeichnung ist solche „Geschichte“ unmöglich. Diese Thatsache ist geeignet, über den der Geschichte eigenthümlichen Charakter einiges Licht zu verbreiten. Einerseits lehrt sie uns, daß die Geschichte, welche wir jetzt stets in der bezeichneten engeren Fassung des Begriffes nehmen, nicht dem Wesen der Dinge an sich, sondern nur der Erscheinung der Dinge angehören kann, da die Thiere in allen für das Leben wesentlichen Functionen sich nicht vom Menschen unterscheiden. Diese negative Begrenzung des Geschichtsbegriffes, über welche sich in einem anderen Zusammenhange auch Schiller [1]) ausgesprochen hat, ergiebt sich aus der metaphysischen Wahrheit der Idealität des Raumes und der Zeit, an welche Erscheinungsformen alles Geschehen gebunden bleibt, und erinnert uns insofern an die relative Bedeutungslosigkeit der Geschichte für den Philosophen. Mit Recht verweist Schopenhauer [2]) die Hegelianer, welche die Philosophie der Geschichte sogar als den Hauptzweck aller Philosophie ansehen, auf Plato, der unermüdlich wiederholt, daß der Gegenstand der Philosophie das Unveränderliche und immerdar Bleibende sei, nicht aber das, was bald so, bald anders ist. „Alle die, welche solche Constructionen des Weltverlaufes, oder, wie sie es nennen, der Geschichte aufstellen, haben die Hauptwahrheit aller Philosophie nicht begriffen, daß nämlich zu aller Zeit das Selbe ist, alles Werden und Entstehen nur scheinbar, die Ideen allein bleibend, die Zeit ideal. Dies will der Plato, dies will der Kant. Man soll demnach zu verstehen suchen, was da ist, wirklich ist, heute und immerdar, —

---

[1]) Vgl. Schiller's Akademische Antrittsrede: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ (Sämmliche Werke in 12 Bänden. Leipzig. Reclam. 10. Band, S. 208 f.)

[2]) Vgl. Schopenhauer. Welt als Wille und Vorstellung. 3. Auflage. II. Bd. 1859. S. 505.

d. h. die Ideen (in Plato's Sinn) erkennen." Diese Mahnung der drei größten Philosophen der Menschheit befolgen wir aus eigenem Antriebe, und halten demnach daran fest: vom metaphysischen Standpuncte aus, von welchem man, durch die Hülle von Raum und Zeit hindurch, den einen innersten Weltkern erschaut, ist die Geschichte unwesentlich. — Andererseits aber lehrt uns jene Thatsache, daß die Geschichte als etwas specifisch Menschliches den Menschen in der Welt der Erscheinungen über das Thier hinaushebt, indem sie ihn aus der engen Gegenwart, auf welche das Thier beschränkt bleibt, erlöst. Diese Lehre führt uns an den positiven Inhalt des Geschichtsbegriffes heran. Durch die Geschichte erkennt das menschliche Geschlecht eine ausgedehnte Vergangenheit und gewinnt damit erst ein wirkliches Verständniß der Gegenwart, erst durch die Geschichte wird ein Volk sich seiner selbst vollständig bewußt. „Demnach", sagt Schopenhauer, „ist die Geschichte als das vernünftige Selbstbewußtsein des menschlichen Geschlechtes anzusehen, und ist diesem das, was dem Einzelnen das durch die Vernunft bedingte, besonnene und zusammenhängende Bewußtsein ist . . . ." Von diesem empirischen Standpunkte aus betrachtet erhellt der hohe Werth der Geschichte. Erst durch sie werden die einzelnen Menschengeschlechter zu einer Menschheit, zu einem Ganzen, in welchem eine einheitliche und zusammenhängende Entwickelung möglich ist; durch sie kann auch und soll der Sinn des einzelnen Menschen von den Kleinlichkeiten des Lebens abgelenkt werden auf das Große aller Zeiten und Völker; durch sie soll der menschliche Geist sich aller conventioneller Ansichten entwöhnen; durch sie soll er lernen, sich mit der ganzen Vergangenheit zusammen zu fassen; durch sie soll er entflammt werden zu eigenen Thaten, die sein „fliehendes Dasein," um Schiller's Worte zu gebrauchen, an der unvergänglichen Kette, die durch alle Menschengeschlechter sich windet, befestigen. — Diese zweiseitige über das Unwesentliche und das Werthvolle der Geschichte aufklärende Lehre, welche wir aus dem thatsächlichen Verhältnisse des Thieres und des Menschen zur Geschichte schöpfen, läßt die Geschichte als das erkennen, was sie ist, als einen werthvollen Wahn der Menschheit. Auf den ersten Hinblick mag der Ausdruck „werthvoller Wahn" sowohl als ein sich selbst widersprechender, als im Widerspruche mit den eben angeführten Worten Schopenhauer's, welcher die Geschichte als das vernünftige

Selbstbewußtsein des menschlichen Geschlechtes ansieht, erscheinen. Doch ist in Wahrheit weder das eine, noch das andere der Fall. Das menschliche Dasein, in der Erscheinungswelt durch Zeugung und Tod begrenzt, ist eine Schuld, von welcher der Mensch nach Erlösung, ein Kerker, aus welchem er nach Befreiung verlangt. Das lehren in wesentlicher Uebereinstimmung Brahmanismus, Buddhaismus und Christenthum, das lehren, um nur wenige Einzelne zu nennen, Plato, Augustin, Luther, Schopenhauer. Aus dieser Erkenntniß spricht der Dichter Calderon im „Leben ein Traum":

. . . el delito mayor
Del hombre es haber nacido.
(Die größte Schuld des Menschen ist,
daß er geboren ward),

und Schopenhauer bemerkt hiezu: „Wie sollte es nicht eine Schuld sein, da nach einem ewigen Gesetze der Tod darauf steht?" und in der That, wenn dem anders wäre, wozu dann die heimlichen, verstohlenen Blicke der Liebenden, wozu dann die Scham über den Generationsact, wozu dann das sorgfältige Verbergen und Verhüllen desselben! Aber das ist es eben, die Sünde scheut das Tageslicht, die Schuld versteckt sich! — Der in Sünde erzeugte Mensch bedarf der Sühne. Dieses Bedürfniß war es hauptsächlich, das ihn über das Thier hinaus zu einem geschichtlichen Wesen erhob, und dieses Bedürfniß der Sühne — wir dürfen uns darüber durch andere Gesichtspuncte, welche sich heute dem Betrachter der Geschichte nur zu leicht darbieten, nicht täuschen lassen — ist es auch noch und wird es immer sein, welches die Menschheit abhält, etwa in einen rohen Naturzustand zurückzukehren, und sie dagegen antreibt, die Arbeit an der Geschichte fortzusetzen. Die ästhetischen Zauber der Natur, welche übrigens im vollen Maaße dem Menschen erst nach einer gewissen Culturentfaltung theilweise nach Analogie, theilweise im Gegensatze zu dieser fühlbar geworden sind, können, so große Wunder der Heilung sie auch vollbringen, doch jenes Bedürfniß nicht dauernd beschwichtigen. Es mag zwar Menschen genug geben, welche, mehr ihrer Sinnlichkeit als dem Geiste folgend, in den Genüssen und dem Taumel des Lebens sich über das innere Bedürfniß der Versöhnung hinweglügen, und, von der Pracht der Natur und der (zumal in unserer Zeit) in vielen Beziehungen so überaus glänzend

entwickelten Außenseite des Lebens geblendet, ihre innere Noth nicht sehen; nun solche Menschen sind jedenfalls wie die Thiere nicht geschichtlich, höchstens die Kanonen vermögen sie zuweilen daran zu erinnern, daß auch eine Geschichte existirt; aber diesen Sinnesmenschen gegenüber stehen noch große und edle Männer, welche dem Geiste die Ehre geben und die Sühne für die Schuld des Daseins fordern.

In heißer Mühe und Arbeit unablässig ringend haben solche Männer wenigstens den Anfang gemacht, die Materie durch den Geist zu überwinden. Ihr Werk ist die Geschichte als der Ausdruck gewisser Bestrebungen, welche andere Ziele haben, als Hunger und Durst zu stillen und den Geschlechtstrieb zu befriedigen. Diese Bestrebungen, zu denen vor Allem die Ausbildung der Religion, der Kunst, der Wissenschaft, des Staates, der Industrie u. s. w. u. s. w. gehört, sind ihrem innersten Wesen nach Versuche des Menschen, sich mit dem Dasein auszusöhnen, Versuche die Wunde des Daseins zu heilen. Die ganze Geschichte ist nichts weiter als ein gewaltiger Heilungsversuch. Insofern demselben eine große lindernde Kraft unleugbar inne wohnt, ist er vom höchsten Werthe, insofern er aber die Wunde des Daseins, welche, so lange es ein Leben giebt, nie vernarben kann, da nur aus ihr das Leben entspringt, heilen will, ist er ein Wahn der Menschheit [1]). Es wird hienach einleuchten, daß der Ausdruck

---

[1]) Der geschichtliche Proceß würde nur in dem Falle kein Wahn sein, wenn er sein Ziel, die volle Sühnung der Schuld des Daseins zu erreichen vermöchte. Eduard von Hartmann (Philosophie des Unbewußten Berlin. 1870. 2. Aufl. S. 664 ff.) hält die Erreichung dieses Zieles in fernster Zukunft für möglich, indem er glaubt, daß der Weltproceß mit der „Aufhebung alles Wollens in's absolute Nichtwollen, mit welchem bekanntlich alles sogenannte Dasein (Organisation, Materie u. s. w.) eo ipso verschwindet und aufhört," enden werde. Mag nun auch Hartmann immerhin den richtigen Weg zu diesem Ziele gezeigt haben, indem er zum Gelingen „der Aufhebung alles Wollens" die in den gebildeten Kreisen berühmt und berüchtigt gewordenen drei Bedingungen — vgl. a. a. O. S. 676 —679. — aufstellt, wir glauben nicht, daß die Menschheit je diesen Weg beschreiten wird; namentlich im Hinblick auf die ewig sich gleich bleibende Natur des Menschen glauben wir nicht, daß je in der Menschheit die Vernunft mächtig genug sein sollte, die Sinnlichkeit und Leidenschaft zu vernichten, und damit auch nur die eine Bedingung, daß die Menschheit sich gänzlich der Zeugung enthalte, zu erfüllen. — Im Uebrigen vergleiche man in Betreff der Hartmann'schen Auf-

„werthvoller Wahn", mit dem wir die Geschichte bezeichneten, sich selbst keineswegs widerspricht, und ebenso wenig widerstreitet er den Worten Schopenhauer's, denn dieser sagt vom empirischen Standpuncte aus, daß die Geschichte das vernünftige Selbstbewußtsein des menschlichen Geschlechtes sei, was nur formelle Bedeutung hat, vom metaphysischen Standpunct aus nennt er den Inhalt der Geschichte „den langen, schweren und verworrenen Traum der Menschheit." Beide Standpunkte lassen sich recht wohl mit einander vereinigen. — In der That tragen alle edlen Bestrebungen, welche vorzugsweise geschichtliche heißen, den Charakter des Wahnes an sich. Die Kunst, welche mit lieblichem Betruge Elysium auf die Kerkerwand des Menschen malt, bekennt sich von vorneherein als Täuschung und Schein, und ist in dieser Aufrichtigkeit das harmloseste Wahngebilde; die andere herrliche Trösterin der Menschheit, die Religion, welche ihren ursprünglichen Quell im tiefsten heiligsten Innern des Individuums hat, da, wohin nie ein Streit der Rationalisten und Supranaturalisten, noch des Klerus und des Staates gelangte," kann zwar subjectiv eine ungemein beseeligende Wahrheit sein, ist jedoch objectiv betrachtet ein Wahn, was sich sofort zeigt, wenn sie aus dem Grunde des weltflüchtigen Gemüthes heraus in den täuschenden Tagesschein der Welt tritt, und sich statt zu Thaten der Liebe, Aufopferung und Entsagung zu theoretischen Dogmensystemen entwickelt, ein für die große Masse der Menschen äußerst wohlthätiger, die Denkkraft für praktische Zwecke reservirender Wahn, aber auch ein gefährlicher Wahn, nicht selten eine Krankheit, wie die überall und zu jeder Zeit vorkommenden Ausartungen der religiösen Phantasieen der Völker beweisen; ebenso müssen die Versuche, durch die Wissenschaften, also z. B. durch die Medicin, die Jurisprudenz, die Pädagogik, die Philologie u. s. w. die physische, moralische und intellectuelle Beschaffenheit der Menschheit zu verbessern, so sehr sie auch theoretisch befriedigend und praktisch segensreich sein mögen, doch im Ganzen insoweit als ein Wahn angesehen werden, als der Kern des Menschen unverbesserlich ist, weil dieser gerade an der unheilbaren Wunde

---

fassung der Geschichte die anregende Schrift von Julius Bahnsen: „Zur Philosophie der Geschichte. Eine kritische Besprechung des Hegel-Hartmann'schen Evolutionismus aus Schopenhauer'schen Principien." Berlin 1872.

alles Daseins krankt; selbst die Philosophie, welche Wesen und Wahn der Welt durchschauen und unterscheiden will, verräth in vielen Ausgeburten ihrer geschichtlichen Entwickelung den Charakter des Wahnes, namentlich stets dann, wenn sie durch dialektische Gaukeleien und abstracte Hirngespinnste die Wunde des Daseins zu verdecken vermeint; sogar die für die Praxis des Lebens ganz unentbehrlich gewordenen nationalökonomischen und socialen Bestrebungen sind, in wie zweckmäßigen und geistvollen Formen sie namentlich in den modernen so staunenswerth complicirten Staatsorganismen zum Ausdruck gelangen, aus dem hier festzuhaltenden Gesichtspuncte betrachtet, ein Wahn, welcher uns seine edelste Gestalt in einer dem thierischen Instincte der nicht für sich, sondern für die Gattung arbeitenden Bienen und Ameisen analogen Hingabe des einzelnen Menschen an das Ganze offenbart (so wähnt z. B. der Bürger, der die politische Tugend des Patriotismus besitzt, daß ein dem Staate drohendes Uebel auch ihm drohe, obwohl ihn vielleicht nicht das geringste persönliche Interesse an seinen Staat knüpft u. s. w.); äußern sich die politischen Bestrebungen im Kriege, so wird der Wahn der Menschheit in seiner schrecklichsten Gestalt wenigstens für den rein objectiven Zuschauer erkenntlich, wenn auch selbst dieser furchtbare Wahn für Nationen wie für Einzelne von allergrößtem Werthe sein kann. — Zum besseren Verständniß dieser Zeilen verweise ich auf die Hartmann'sche Kritik der Illusionen (Philosophie des Unbewußten. C. XII) sowie auf Wagner's Abhandlung: Ueber Staat und Religion (Ges. Schr. u. Dichtung. 8. Band), und citire hier die Worte Friedrich Nietzsche's (Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. 1872. S. 99 f.): „Es ist ein ewiges Phänomen: immer findet der gierige Wille ein Mittel, durch eine über die Dinge gebreitete Illusion seine Geschöpfe im Leben festzuhalten und zum Weiterleben zu zwingen. Diesen fesselt die sokratische Lust des Erkennens und der Wahn, durch dasselbe die ewige Wunde des Daseins heilen zu können, jenen umstrickt der vor seinen Augen wehende verführerische Schönheitsschleier der Kunst, jenen wiederum der metaphysische Trost, daß unter dem Wirbel der Erscheinungen das ewige Leben unzerstörbar weiterfließt: um von den gemeineren und fast noch kräftigeren Illusionen, die der Wille in jedem Augenblick bereit hält, zu schweigen. Jene drei Illusionsstufen sind überhaupt nur für die edler ausgestatteten Naturen,

von denen die Last und Schwere des Daseins überhaupt mit tieferer Unlust empfunden wird und die durch ausgesuchte Reizmittel über diese Unlust hinwegzutäuschen sind. Aus diesen Reizmitteln besteht alles, was wir Cultur nennen; je nach der Proportion der Mischungen haben wir eine vorzugsweise sokratische oder künstlerische oder tragische Cultur: oder wenn man historische Exemplificationen erlauben will: es giebt entweder eine alexandrinische, oder eine hellenische oder eine buddhaistische Cultur.“ Es ist einmal nicht anders: der Mensch, im Wahne erzeugt, selbst Wahn, verlangt nach Wahn, wie ein Gift des Gegengiftes bedarf; und er findet eine mehr oder minder gemeine Täuschung in den Sinnengenüssen, eine mehr oder minder edle in den geschichtlichen Bestrebungen. Letztere nennen wir daher mit Recht einen werthvollen Wahn der Menschheit. Der an die Schranken des Raumes und der Zeit gebundenen Geschichte ist der Charakter des Wahnes wesentlich; denn die Geschichte ist von ihrer subjectiven Seite angesehen Handeln, und „zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion, die Erkenntniß tödtet das Handeln.“ Das ist, wie Nietzsche a. a. O. S. 35 treffend bemerkt, die Hamletlehre, nicht jene wohlfeile Weisheit von Hans dem Träumer, der aus zu viel Reflexion, gleichsam aus einem Ueberschuß von Möglichkeiten nicht zum Handeln kommt; nicht das Reflectiren, nein! — die wahre Erkenntniß, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv. Hat der Mensch einmal einen wahren Blick in das ewige unveränderliche Wesen der Dinge gethan, hat er die unheilbare Wunde des Daseins erkannt, so ekelt es ihn, zu handeln, denn er kann durch seine Handlung am Wesen, am Kerne der Dinge nichts ändern. Wäre anzunehmen, daß einst gleichsam in einem Greisenalter der Menschheit alle Menschen die Illusionen des Lebens durchschauten, und der Wahn somit aufhörte, so würde damit auch die Geschichte unmöglich geworden sein, und das Ende des Processes, etwa wie es Eduard v. Hartmann andeutet, eintreten. Es ist schon erwähnt, daß wir an ein solches durch die Menschheit selbst bewirktes Ende nicht glauben, da die nicht durch die Vernunft, sondern nur durch die Sinnlichkeit erzeugbaren Menschen im Ganzen zu wenig vernünftig und zu sehr sinnlich sind, als daß sie sich den namentlich in der Jugend so starken und verführerischen Illusionen je ganz zu

entwinden vermöchten. Selbst „die wenigen, die was davon erkannt“ [1]) bleiben ihrem Ursprunge gemäß schwache Menschen, welche Täuschungen nie ganz entbehren können, wenn sie sich auch nur den edelsten Illusionen hingeben, um das aus der an sich schmerzlosen rein theoretischen Erkenntniß der Nichtigkeit der Welt stammende Leid, das im praktischen Leben eine bedenkliche Thatlosigkeit zur Folge haben kann, zu lindern.

Da die Wunde des Daseins als aus dem Triebe nach Leben entsprungen erkannt ist — jeder Trieb, jedes Drängen, Begehren, Wollen u. s. w. zeigt einen Mangel an —, so steht, wie wenig dies auch den in diesem Triebe befangenen und sich darin behaglich fühlenden Menschen einleuchten mag, theoretisch fest, daß die wirksamste Linderung in der größtmöglichen Unterdrückung des Triebes zu suchen ist. Viele Religionen, vor Allem die drei tiefsten: Brahmanismus, Buddhaismus und Christenthum geben in großen erhabenen Beispielen Zeugniß, zu welchem beseeligenden Glaubenswahn, zu welcher fast überirdischen Verklärung und Vergeistigung das praktische Befolgen dieser theoretischen Wahrheit der Kreuzigung des Fleisches den Menschen erheben kann. Diese Wahrheit ist in thesi unbedingt festzuhalten, und somit stimmen wir Schopenhauer bei, wenn er das von der höchsten Erkenntniß geforderte „Aufheben des Wollens“ nicht wie Hartmann in einer belustigenden Weise universell, sondern in bitterm Ernste individuell faßt, und in der individuellen Verneinung des Willens zum Leben unter Ausschluß des Selbstmordes als einer Bejahung des Einzelwillens [2]) das den meta-

---

[1]) Ich bitte, diese Faustischen Worte hier nicht in ihrem gewöhnlichen Sinne, in dem sie so häufig citirt werden, sondern in ihrer ganzen Schwere und ihrem furchtbaren Ernste zu verstehen, welches Verständniß freilich nur den „Wenigen“ selbst möglich ist!

[2]) Dessenungeachtet können wir in künstlerischen Darstellungen (es sei beispielsweise nur an den „Kalanus“ von Frederik Paludan-Müller, an den „Brand“ von Ibsen, an die Leiden des jungen Werther's erinnert) die Selbsttödtung insofern als Symbol der individuellen Verneinung des Willens zum Leben gelten lassen, als in dem sich zunächst an Phantasie und Sinne wendenden Kunstwerke unter Umständen der freiwillige Tod der deutlichste und wirksamste Ausdruck für das Aufgeben des Wollens sein dürfte. Darum konnte auch bereits früher in eben dieser Rücksicht auf die ästhetische Wirkung die Selbstverbrennung Brünnhilde's am Schlusse des „Ring des Nibelungen“ als leuchtendes Symbol

physischen und ethischen Forderungen entsprechendste Lebensziel erblickt. In praxi dagegen ist diese Wahrheit nur sehr bedingt durchzuführen; denn eine consequente Verwirklichung derselben richtet sich feindlich gegen die innerste Natur des Menschen, welche leider durch keine Erkenntniß wesentlich verändert werden kann, und ist somit am Leben gemessen unnatürlich. Diese Unnatürlichkeit, welche, wie die widerwärtigen nicht selten unter dem Mantel der Religionen geschützten Ausartungen der an sich hoch ethischen Askese beweisen, einer übertrieben einseitig spiritualistischen Tendenz anhaftet, darf uns aber an der Wahrheit als solcher nicht beirren, denn das Wahre braucht keineswegs, wie manche meinen, um wahr zu bleiben, im Leben angemessen und praktisch durchführbar zu sein. Wer das Kriterium für die Richtigkeit einer Idee in ihre Realisirbarkeit und sogen. Lebensfähigkeit verlegt, der erniedrigt die Wahrheit, indem er sie abhängig macht von dem verhältnißmäßig geringen sittlichen und intellectuellen Fassungsvermögen einer Masse, welche sich bei ihrem überaus langsamen Fortschreiten stets als das größte Hinderniß für die Annäherung von Ideal und Wirklichkeit darstellt. Nur derjenige giebt der Wahrheit die volle Ehre, welcher an dem als wahr erkannten Ideale festhält, mag es zu verwirklichen sein oder nicht, und welcher sich nicht etwa von einem eingebildeten historischen Standpuncte aus unrichtigen Anschauungen der Menge, unwahren Verhältnissen u. s. w. accommodirt, und sollte auch von der ganzen Welt das „Sich der Wirklichkeit Anpassen“ und „den Thatsachen Rechnung tragen“ als Vernunft verkündet werden. — Dieser Widerspruch zwischen den wahren Idealen der größten Geister und der unwahren Wirklichkeit der sinnlichen Menge läßt den ernsten selbstlosen Menschen, welcher Mitgefühl für die Menschheit hat, die Tragik des Daseins empfinden und läßt ihn wissen, daß eine Congruenz zwischen Idee und Wirklichkeit, eine Versöhnung der Wahrheit mit dem Leben, dessen Wesen ein Wahn ist, innerhalb der Geschichte der Menschheit

---

einer That bezeichnet werden, durch welche derselbe Wille, der sich am Anfange der Dichtung in seinem heftigsten und niedrigsten Drange nach Liebeslust und Besitz in Alberich kundgiebt, am Ende in dem sanftesten und edelsten Gefühle des Mitleidens sich selber entsagt und in dieser Entsagung als in einer Correctur der Leidenschaften den höchsten Grad der Sittlichkeit und Vernunft erreicht.

unmöglich sein muß, da der Eintritt derselben das Ende der Geschichte sein würde. Wenn der Mensch, von solchem Wissen auf sein Ich zurückgetrieben und gemahnt bei sich die Besserung anzufangen, zu dem Mittel greift, welches er theoretisch als zur wirksamsten Linderung der Wunde des Daseins führend erkannt hat, so findet er, wenn er ein wahrhafter Repräsentant der Menschheit ist, in sich denselben Widerspruch. Sein Geist, der — sei es vermöge natürlicher Beschaffenheit, sei es vermöge der nach Jahrtausenden zählenden Arbeit der Geschichte (also in beiden Fällen durch einen Wahn) — sich durch beständiges Zurückdrängen der Materie zu einer gewissen Freiheit emporgeschwungen hat, leidet falls er seinem besseren Selbst treu bleibt, an dem sehnsüchtigen Wahne, sich vollends von der Materie zu befreien, obwohl er weiß, daß er selbst Materie, und daher durch die Lossagung von ihr sich selbst aufgeben würde. Somit muß der Mensch das wirksamste Linderungsmittel als ein unnatürliches erkennen, welches nur unter gewissen physischen und ethischen Bedingungen mit dem Erfolge zu gebrauchen ist, den wir in dem Leben heiliger Büßer so bewundernswerth erreicht sehen. Diese Bedingungen, zu denen namentlich eine eigenthümliche Disposition des Körpers (Abnormität der Sinne, des Nervensystemes u. s. w.), sowie eine in einem unerschütterlichen Glaubenswahne wurzelnde moralische Kraft zu rechnen sind, pflegen bei den „wenigen, die was davon erkannt", zu fehlen, als bei welchen der Trieb zum Leben, den sie (mindestens in der Theorie) als den ursprünglichen allen Geist erst erzeugenden und darum als den mächtigeren über alles Wissen zu setzen genöthigt sind, der Gewalt ihres Geistes entsprechend von solcher Heftigkeit ist, daß er sie immer wieder in den durchschauten Illusionen zu fesseln vermag, und ihnen damit die That ermöglicht. Wenn dem nicht so wäre, so müßten solche Menschen am Leben verzweifeln, und doch, hätte überhaupt irgend wer ein schuldlos begründetes Recht auf das Leben, so wären es diese wenigen, die was davon erkannt, wenn anders, wie Alexander v. Humboldt so wahr bemerkt [1]), „Wissen und Erkennen die Freude und die Berechtigung der Menschheit" sind. In dem erhebenden

[1]) A. v. Humboldt, Kosmos, Cotta'sche Ausgabe. Stuttgart. 1870. I. Band. Seite 22.

Gefühle hievon vermögen diese Wenigen trotz ihres aus der Erkenntniß der Richtigkeit der Welt stammenden Leides die Thatkraft zu bewahren, indem sie in mitleidsvoller Theilnahme für alle lebenden Wesen, insbesondere für die ethischen Beziehungen der Menschheit, welche sich in den sittlichen Verknüpfungen (z. B. der Familie, der Freundschaft, und in den größeren Verbindungen zu Vereinen, Staaten, Nationen u. s. w.) zeitweise so glücklich entwickeln können, und im freudigen Entzücken über die ästhetisch so überaus herrliche Welt ersehntes Vergessen finden. — Zum besseren Verständniß dieser für die Feststellung des Geschichtsbegriffes unerläßlichen Betrachtung erlaube ich mir, hier einige Zeilen aus Richard Wagner's schon erwähnter Abhandlung über Staat und Religion mitzutheilen, deren Inhalt zu dem Tiefsten gehören dürfte, was je über das menschliche Dasein gedacht und geäußert ist. „Jeder wahrhaft große Geist, wie ihn die stets überwuchernde Masse der menschlichen Generationskraft doch nur so ungeheuer selten hervorbringt, setzt uns bei näherer sympathischer Betrachtung in Erstaunen darüber, wie es ihm möglich ward, in dieser Welt längere Zeit, nämlich so lange als er das ihm Genügende zu leisten hatte, auszuhalten." .... „Der ungewöhnliche große Mensch befindet sich gewissermassen täglich in der Lage, in welcher der gewöhnliche sofort am Leben verzweifelt. Gewiß schützt gegen diesen Erfolg den von mir gemeinten großen wahrhaft religiösen Menschen eben der zur Norm aller Anschauung gewordene erhabene Ernst seiner innigen Ur-Erkenntniß vom Wesen der Welt; er ist jeden Augenblick auf das furchtbare Phänomen gefaßt: auch ist er mit der Sanftmuth und Geduld gewaffnet, welche ihn nie in leidenschaftliche Aufwallung über die etwa überraschende Erscheinung des Uebels gerathen lassen. Dennoch müßte in ihm die Sehnsucht, dieser Welt gänzlich den Rücken zu wenden, nothwendig und unabweislich zwingend anwachsen, wenn es nicht auch für ihn, wie für den in steter Sorge dahinlebenden gemeinen Menschen, eine gewisse Zerstreuung, eine periodische völlige Abwendung von dem, sonst ihm stets gegenwärtigen Ernste der Welt gäbe. Was für den gemeinen Menschen Unterhaltung und Vergnügung ist, muß für ihn, nur eben in der ihm entsprechenden edlen Form, ebenfalls vorhanden sein; und was ihm diese Abwendung, diese edle Täuschung möglich macht, muß wiederum ein Werk jenes Menschen erlösenden Wahnes sein .... Dieser Wahn

muß in diesem Falle aber vollkommen aufrichtig[1]) sein; er muß sich von vornherein als Täuschung bekennen, um von demjenigen willig aufgenommen zu werden, der wirklich nach zerstreuender Täuschung, in dem von mir gemeinten großen und ernsten Sinne, verlangt. Das vorgeführte Wahngebilde darf nie Veranlassung geben, den Ernst des Lebens durch einen möglichen Streit über seine Wirklichkeit und beweisbare Thatsächlichkeit anzuregen oder zurückzurufen, wie dieß das religiöse Dogma thut: sondern seine eigenste Kraft muß es gerade dadurch ausüben, daß es den bewußten Wahn an die Stelle der Realität setzt. Dieß leistet die Kunst ...." Ihr edles Werk wird von dem großen Menschen gern zugelassen werden, „um, an die Stelle des Ernstes des Lebens tretend, ihm die Wirklichkeit wohlthätig in den Wahn aufzulösen, in welchem sie selbst, diese ernste Wirklichkeit, uns endlich wiederum nur als Wahn erscheint: und im entrücktesten Hinblicke auf dieses wundervolle Wahnspiel wird ihm endlich das unaussprechliche Traumbild der heiligsten Offenbarung, urverwandt sinnvoll, deutlich und hell wiederkehren, dasselbe göttliche Traumbild, das, im Disput der Kirchen und Sekten ihm immer unkenntlicher geworden, als endlich fast unverständliches Dogma ihn nur noch ängstigen konnte. Die Nichtigkeit der Welt, hier ist sie offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden: denn, daß wir uns willig täuschen wollten, führte uns dahin, ohne alle Täuschung die Wirklichkeit der Welt zu erkennen." — Diese Zeilen sind vorzüglich geeignet, uns den wahren Charakter der Geschichte, der sich freilich nicht ursprünglich in der Erscheinung äußert, sondern der in seinem das Wesentliche enthaltenden Keime hinter oder vielmehr vor der Erscheinung liegt, in seinem metaphysischen Verhältnisse zum menschlichen Dasein klar zu machen. Vom Charakter der das geläuterte

---

[1]) Richard Wagner entwickelt hiemit auf einer geradezu überweltlichen Höhe den Gedanken, den Schiller am Schlusse des Prologs zu Wallensteins Lager in so poetische Worte gefaltet hat, indem er der Muse es danken läßt, ... „daß sie das düstere Bild der Wahrheit in das heitere Reich der Kunst hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt, Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst." Wie freudig würde unser herrlicher Schiller der obigen Erörterung zustimmen, und auch der tief philosophischen Umkehrung seiner Worte: „Heiter ist das Leben, ernst ist die Kunst", wie sie Wagner's Genius gewagt hat!

Abbild d. h. das Urbild der Welt darstellenden Kunst, wie ihn die größten Genien geoffenbart haben, dürfen wir auf das Wesen des menschlichen Daseins und der Geschichte schließen. Gleich der Kunst sind alle geschichtlichen Bestrebungen eine Beschönigung des Daseins; die Weltgeschichte ist die große Tragödie resp. Komödie, welche sich die Menschheit auf der Bühne des Erdplaneten selbst aufführt, um sich von der Schuld, der Noth und der Langenweile des Lebens, so gut es eben angeht, periodisch zu befreien. Während aber die Kunst, indem sie sich selbst als Schein und Täuschung bekennt, den Wahn d. h. die Sünde des Daseins offen eingesteht und somit durch dieses Schuldbekenntniß mit dem Leben relativ versöhnt, suchen alle übrigen geschichtlichen Bestrebungen ihr hier aufgedecktes innerstes Wesen so viel wie möglich zu verheimlichen und richten sich damit selbst. Für den wahrhaft religiösen gewissenhaften Menschen steht die Wahrheit, wie unangenehm sie auch den Menschen sein und wie oft sie darum von Vielen ignorirt werden möge, unumstößlich fest, daß das an die Zeugung geknüpfte Dasein eine Schuld, Sünde und daher (wie jede Sünde) eitel, nichtig, ein Wahn ist, von welchem der Mensch der Erlösung bedarf. Die Weltgeschichte hat diesem Bedürfniß zu entsprechen gesucht; sie enthält namentlich in den Religionen erhabene Erlösungsversuche, welche für Unzählige eine Quelle edelsten Trostes gewesen sind und sein werden; die volle Erlösung vom Uebel hat sie aber nicht zu bringen vermocht und wird sie auch nicht bringen, denn die Schuld des Lebens kann nur mit dem Leben selbst, d. h. im Tode als der nothwendigen Folge der Zeugung getilgt werden, die Geschichte aber ist als ein Handeln durch und durch Leben, und würde durch die Vernichtung desselben aufhören Geschichte zu sein. Wenn wir hienach vom höchsten metaphysischen Standpuncte aus die Geschichte als einen dem Leben erzeugenden Wahne des Daseins nothwendigen Gegenwahn ansehen, so haben wir in unserer Betrachtung den relativ hohen Werth derselben doch nie verkannt. Keineswegs halten wir den Wahn der Geschichte für einen inhaltslosen, und die geschichtliche Entwickelung für eine gegenstandslose Illusion, wie man uns vielleicht vorwerfen möchte, sondern wir nehmen innerhalb dieses Wahnes einen Fortschritt an, der zwar in metaphysischer Hinsicht irrelevant, in empirischen Beziehungen aber von allergrößter Bedeutung ist. Diese empirischen Beziehungen nach Umfang und In=

halt, sowie den Fortschritt nach seinen etwaigen Entwickelungsgesetzen, nach Qualität, Tempo und Ziel näher zu charakterisiren, ist hier nicht Raum [1]). Die Bedeutung des geschichtlichen Fortschrittes geht

[1]) Nur Folgendes sei beiläufig bemerkt. Es ist ein übertriebener Pessimismus, wenn man, abgesehen von den allbekannten unläugbaren Fortschritten, welche die Menschheit in der Verbesserung ihrer materiellen Lage (z. B. durch zahllose Erfindungen von Werkzeugen, Maschinen ꝛc. hinsichtlich der Nahrung, Kleidung, Wohnung, des Verkehrs, Handels u. s. w.), sowie in der hiezu in Wechselwirkung stehenden Hebung des geistigen Lebens (z. B. durch eine den vernünftigen Anforderungen auserlesener Geister immer mehr entsprechende Gestaltung der Religionen, Staaten, Wissenschaften, Künste u. s. w.) fast in jedem Jahrhundert gemacht hat, eine allmähliche Veredelung der physischen und psychischen Natur der Menschheit geradezu für unmöglich erklärt. Es ist allerdings eine ebenso triviale wie traurige Wahrheit, daß die menschliche Natur im Wesentlichen zu allen Zeiten sich gleich bleibt, weßhalb z. B. die Menschen eines modernen Culturstaates ihrer ursprünglichen Begabung nach weder am Körper, noch an Sittlichkeit und Geist für tüchtiger zu halten sind, als etwa die Menschen eines wohl geordneten antiken Gemeinwesens; aber trotz dieser Wahrheit glauben wir fest an die Möglichkeit einer Vervollkommnung der menschlichen Natur an sich, wenn auch eine solche Vervollkommnung in unserer Zeit, in welcher, nachdem erst wenige Jahrtausende bewußter Geschichte vergangen, die Menschheit als noch in dem Stadium der Kindheit befindlich, den bei Weitem größten Theil ihrer Entwickelung vor sich erblickt, wohl kaum bemerkbar ist, und sich höchstens in Erscheinungen wie in der geschichtlich nachweisbaren Ausbildung der Sinneswahrnehmungen (z. B. für die Farbennüancen, die Tonschwingungen, die Geschmacksdifferenzen u. s. w.), in der Erleichterung der Spracherlernung und der damit verbundenen Erleichterung gewisser Denkoperationen u. dgl. m. dem Culturhistoriker verräth. Dieser Glaube stützt sich vornehmlich auf die Hypothese, daß dem geschichtlichen Entwickelungsprocesse der Menschheit dieselben (resp. ähnliche) Gesetze zu Grunde liegen, wie der gesammten vorgeschichtlichen Entwickelung. Gegen den Einwand, daß die in den beiden Entwickelungen wirkenden Kräfte ja ganz verschiedene seien, da in der einen blinde Triebe, in der anderen die auf freiem Willen beruhenden bewußten Thätigkeiten des Menschen walten, ist geltend zu machen, daß einmal, wie sowohl die Philosophie in thesi als auch die zuerst von Buckle nachdrücklich hervorgehobene und von der modernen Statistik nachgewiesene auffallende Regelmäßigkeit aller menschlichen Handlungen in praxi beweist, die Thätigkeit des Menschen nur aus einem durch äußere und innere Einflüsse sehr determinirten Willen entspringt, und daß ferner nach unserer monistischen Weltanschauung der menschliche Geist als ein Produkt der Natur denselben (wenn auch modificirten) Regeln unterworfen ist, welche vom menschlichen Standpunkte aus angesehen die blinden Naturkräfte, an die erfahrungsmäßig die Erzeugung des Geistes gebunden ist, zu beherrschen scheinen. Somit übertragen wir auf die Manifestationen der menschlichen Kräfte

uns hier nur insoweit an, als sie für die jetzt von Neuem aufzuwerfende Frage, was innerhalb der werthvollen Wahnbestrebungen vorzugsweise als „weltgeschichtlich" bezeichnet werden kann, in Be-

---

in der Geschichte analogisch dieselben Gesetze, welche bezüglich der Entfaltung alles Lebens die neuere Naturwissenschaft festzustellen versucht hat, indem sie den Menschen als höchstes Resultat einer allmählich aufsteigenden Entwickelung alles Lebens unseres Erdplanetens begreift und ihn — durch die Thier- und Pflanzenwelt zurück — auf das für uns einfachste Leben, die Zelle, zurückführt, welche Zelle wiederum das Resultat vorausgehender Entwickelungen ist, die sich bis auf die primitivsten Aetherbewegungen in Licht und Wärme zurück verfolgen lassen. Solche Gesetze sind z. B. die Principien der Constanz und Differenzirung, der Cumulation der Wirkungen der Accomodation u. dgl. m., auch gehören u. A. hieher die Häckel'sche Theorie von der Ontogonie und Phylogenie, sowie Darwin's Lehren von der Pangenesis, der Vererbung, Anzüchtung, Selection u. s. w. In der That diese hier nicht näher zu erörternden Principien sind es, auf denen auch die geschichtliche Entwickelung der Menschen im Großen und Ganzen basirt ist; sie treten uns mehr oder minder verdeckt entgegen in dem Kampfe um das Dasein, in dem Ringen des Starken mit dem Schwachen, des Neuen mit dem Alten, in dem Rassenhasse, in dem Stammgenossengeist, in den Kasten- und Ständesonderungen, in dem Central- und Theilbewußtsein, in der Arbeitstheilung, in den Zusammenlegungen und Gegensätzen, in der Assimilation, in dem wechselseitigen Geben und Empfangen u. s. w. Solche Principien müssen nach Analogie der vorgeschichtlichen Fortschritte auch auf dem Gebiete der Geschichte trotz aller atavistischen und retrograden Bewegungen im Laufe der Jahrtausende bei einer in erhöhter einheitlicher Wirkung stets wachsenden Mannigfaltigkeit der menschlichen Bestrebungen zu einer Verdichtung des Wissens, zu einer Schärfung und Vertiefung der geistigen Vermögen, zu einer Hebung und Läuterung der Sittlichkeit, wie überhaupt zu einer Vervollkommnung aller menschlichen Kräfte führen. — Treten wir demnach einerseits dem Pessimismus, welcher die Möglichkeit einer solchen allmählichen Veredelung der Menschheit rundweg für unmöglich hält, als einer einseitig übertriebenen Anschauungsweise auf das Entschiedenste entgegen, so verwahren wir uns aber anderseits gegen den Optimismus, welcher die geschichtliche Entwickelung, sei es bezüglich des „Daß" (der Existenz) und des „Was" (der Essenz) derselben — Hegel — oder sei es bloß bezüglich des „Was" — Eduard v. Hartmann —, als eine logische auffaßt. Es ist zwar zuzugeben, daß Formen des Geschehens (des Seins) eine gewisse Aehnlichkeit mit denen des Denkens haben, daß ihnen namentlich das Moment der Dialektik gemeinsam ist; aber deßhalb die Identität dieser Formen, zu behaupten und den ganzen Weltproceß für ein concretes Logisches anzusehen, das heißt entweder das innerste Wesen der Welt, welches in Wahrheit ein blinder Lebensdrang, Wille ist, verkennen, oder mit dem Begriffe des „Logischen" eine neue ihm nicht zukommende Bedeutung verbinden, nach welcher „logisch" soviel heißen soll als: „dem innersten Weltwesen immanent

tracht kommt. Die gewöhnliche Antwort auf diese Frage, wie man sie wohl in Einleitungen größerer Geschichtswerke gegeben findet, und welche etwa zu lauten pflegt: weltgeschichtlich sei das, was

---

und correspondirend", während dieser Begriff nach dem üblichen und richtigen Sprachgebrauche nur das den normalen menschlichen Denkformen Entsprechende bezeichnet. Die unleugbare Aehnlichkeit gewisser Stadien der geschichtlichen Entwickelung mit logischen Grundschemen ist nichts weiter als eine mehr oder minder zufällige Uebereinstimmung zwischen der logischen Idee und dem den Weltgang bestimmenden Willensdrange, welche sich aus dem Verhältnisse dieser beiden in der Erscheinungswelt allmählich auseinandergetretenen Mächte von selbst erklärt, indem einerseits die logische Idee, welche als Ausfluß des menschlichen Geistes gleich diesem selbst nur das höchste Erzeugniß des Willens auf unserem Erdkörper ist, zwar insofern verschieden von ihrem Erzeuger zu sein scheint, als sie dessen Blindheit nicht theilt, jedoch demselben nicht als absolutes Anderssein gegenübersteht, und indem andererseits der blinde Willensdrang, welcher keineswegs **anti**logisch, sondern bloß **a**logisch, d. h. gegen das Logische gleichgültig ist, in seinem metaphysischen An sich als das Ἑν καὶ παν der Dinge die Möglichkeit des Logischen einschließt, eine Möglichkeit, die eben bei dem steten Streben des Stoffes nach Licht im Verlaufe einer langen Entwickelung in der Erscheinung des menschlichen Geistes zur Wirklichkeit geworden ist. — Was das Tempo des geschichtlichen Processes betrifft, so ist dasselbe hinsichtlich der von uns geglaubten Vervollkommnung der menschlichen Natur an sich, wegen der relativen Kürze des bis jetzt von der Menschheit mit Bewußtsein durchlebten Zeitraumes, wie schon gesagt wurde, kaum wahrnehmbar; hinsichtlich der allbekannten unläugbaren Fortschritte läßt sich dagegen ein sehr ungleiches Zeitmaaß der geschichtlichen Bewegung constatiren, welche bald wie in Zeiten radicalen Umsturzes als überschnell, bald wie in Zeiten der Reaction und Stagnation als äußerst retardirt ja als sistirt und überhaupt auf den verschiedenen Gebieten als sehr verschieden erscheint. Wenn man im Großen und Ganzen den Gang der Entwickelung als die Diagonale in einem Parallelogramm der Kräfte auffassen darf, welches auf der einen Seite durch die rückwärts treibende Strömung der conservativen und reactionären Momente, auf der anderen Seite durch den vorwärtsdrängenden Strom der revolutionären und radicalen Mächte bestimmt ist, so kann mit Rücksicht auf diese so lange und so determinirte Diagonalbahn das Tempo des geschichtlichen Processes durchschnittlich leider nur ein sehr langsames sein. — Das Ziel der Geschichte endlich liegt vom metaphysischen Standpunkte aus erforscht in der Befreiung der Menschheit von der Schuld des Daseins, d. h. in der Erlösung des Geistes von der Materie. Von diesem für die Menschheit als unerreichbar zu erachtenden höchsten Ziele abgesehen ist als Zweck der Geschichte wenigstens die größtmögliche Steigerung des geistigen (idealen, metaphysischen Bewußtseins, die Erziehung der Menschheit zur Weisheit festzuhalten, ein Zweck, welcher alle etwa aus anderen Lebensanschauungen heraus für die Geschichte gebildeten Zwecke, soweit solche vor dem Forum der

irgendwie auf die Entwickelung der ganzen Menschheit oder doch eines beträchtlichen Theiles derselben einen merklichen hervorragenden Einfluß gewonnen hat —, ist zwar nicht gerade unrichtig, besagt aber nicht viel; denn sie giebt zwar ein specifisches Moment des „Weltgeschichtlichen“ an, das des Einflußreichen, aber weder präcisirt sie dieses Moment näher, noch erschöpft sie mit der Angabe desselben den Begriff des „Weltgeschichtlichen“. Zunächst ist das Moment des Einflußreichen näher zu bestimmen. Von selbst versteht sich, daß, da nicht alles Einflußreiche weltgeschichtlich ist, es hier nur darauf ankommt, zu zeigen, wie beschaffen etwas sein muß, um in dem Sinne einen Einfluß auszuüben, daß er als Moment des Weltgeschichtlichen bezeichnet werden kann. Wenn wir einen sondernden und vergleichenden Blick auf die weltgeschichtlichen Erschein-

---

Vernunft zu Recht bestehen, in sich schließt, während mit anderen Zwecken z. B. mit der einseitigen Hebung des materiellen Wohlbehagens, mit der einseitigen Veredlung der sittlichen Gefühle u. s. w. noch nicht eo ipso die Vervollkommnung des menschlichen Geistes als Ziel gesetzt ist. Trotz der von der Naturwissenschaft wahrscheinlich gemachten Aussicht, daß in fernster Zukunft ein auch unseren Planetenstaub umfassender Theil des Weltgebäudes der triumphirenden Bestie des Stoffes zum Opfer fallen, und etwa durch Wärmeentwickelung, Temperatur-Ausgleichung u. dgl. m. in das Chaos zurückgeschleudert werde, soll die Menschheit in dem Bewußtsein, zu was Besserem geboren zu sein, die Hoffnung auf die Annäherung an jenes Ziel bewahren, und unbeirrt in unermüdlicher Arbeit eine immer größere Herrschaft des Geistes, über die Materie, der Vernunft über die Leidenschaften, d. h. eben die wahre Freiheit zu erringen suchen; denn nur auf einem von diesem Ideale als Leitsterne erleuchteten Wege kann die wirksamste Linderung der unheilbaren Daseinswunde und ein über alle Wechselfälle individuellen Lebens erhabenes Glück, soweit dies überhaupt in menschlicher Macht steht, gefunden werden. Solange indessen ein solches metaphysisches ideales „Soll“ von der sinnlichen Masse der Menschheit nicht anerkannt wird, sondern derselben erst durch äußern Zwang, wie etwa durch wohlberechnete der jeweiligen Stufe ihres Aberglaubens angepaßte religiöse Dressur und namentlich durch die noch deutlicher redenden Kanonen, in etwas begreiflich zu machen ist, dürfte es weiser sein, sich aller Constructionen der Menschheits-Geschichte zu enthalten, und mit einem von den Massen abgewandten Blicke das Ziel der Entwickelung nicht am Ende, sondern nur in den höchsten Exemplaren der Menschheit zu sehen. — Die Anwendung dieser flüchtigen Andeutungen über das Gebiet, die sogen. Gesetze, die Qualität, das Tempo und das etwaige Ziel des geschichtlichen Fortschrittes im Allgemeinen auf die Geschichte der Kunst und die weltgeschichtliche Stellung des Genius im Besonderen mag dem denkenden Leser anheim gestellt bleiben.

ungen thun, und das Gemeinsame derselben aufsuchen, so finden wir als Solches eine bedeutsame Eigenart eines Volkes, einer Persönlichkeit, eines Ereignisses, welche Eigenart mit dem specifisch Wesentlichen der betreffenden Zeit meistens eine gewisse Verbindung aufweist.

In dem bedeutend Eigenartigen, das oft ein relativ „Neues“ in sich schließt, liegt die Möglichkeit einer unverwüstlichen Wirkung. Bei dem weltgeschichtlichen Volke, welches sein Eigenstes, sein Selbst sucht, ausbildet und mit universeller Tendenz geltend macht, zeigt sich das Eigenartige als eine Selbstsucht im guten Sinne, als eine grandiose Selbstsucht, die durch ihre großartigen Ziele, Mittel und Kräfte über die der gewöhnlichen Selbstsucht anhaftenden Schwächen als Kurzsichtigkeit, Kleinlichkeit, thatloses auf sich selbst Beschränkt-sein hoch erhaben ist. Eine solche Selbstsucht zieht sich nicht bloß zusammen, sondern breitet nnd reckt sich aus, ist nicht nur contractiv, sondern auch expansiv. (Beispiele sind: die Weltbeherrschungsidee mancher Völker, die beschauliche Weisheit der Aegypter und Inder, der Religionswahn des „auserwählten Volkes“ der Juden und anderer Völker, der Kunstwahn der Hellenen, der Rechtswahn der Römer, der Familienwahn der Germanen.) Bei der weltgeschichtlichen Persönlichkeit ist es ähnlich. Egoistisch hält sie den Sinn auf das werthvolle Eigene gerichtet, und macht dieses Eigene zum Mittelpunct, auf den sie Alles bezieht. Solcher Eigensinn einer bedeutenden Individualität hat aber Fühlung mit dem Universalsinne der Menschheit. Das unterscheidet diesen Eigensinn von dem Eigensinne in schlechter Bedeutung, der an Kleinigkeiten hängt, daß er nur in das Große geht, daß sein Geist und der Weltgeist Eins sind. Dieser Egoismus, der die Welt vergessen, der sie aber auch, wenn es gilt, umspannen kann, ist die Quelle unsterblicher That.

Bei dem weltgeschichtlichen Ereigniß, welches auf die Entwickelung der Menschheit von Einfluß sein muß, aber keineswegs immer durch Menschen hervorgerufen wird, sondern auch durch elementare Naturmächte bewirkt werden kann, ist das Charakteristische einerseits eine großartige Isolirtheit, welche oft durch ein radicales Brechen mit der Vergangenheit, mit dem Bestehenden sich abschließt und in Riesenkämpfen sich behauptet, andererseits eine Fülle fester wenn auch zeitweise unsichtbarer Beziehungen zu dem Wesentlichen aller Zeiten und der betreffenden besonderen Zeit. So erscheint das

weltgeschichtliche Ereigniß auf der Oberfläche des Weltmeeres als eine inselhafte Absonderung, in der Tiefe aber ist es mit dem Grunde des Ganzen Eins. — Dem weltgeschichtlichen Volke, der weltgeschichtlichen Persönlichkeit, dem weltgeschichtlichen Ereignisse als Erscheinungen gegenüber, deren Wesen und Wirken in der Vereinigung einer bedeutenden Selbstsucht mit universellem Gemeinsinne, in der Verbindung des hervorragend Einzelnen mit dem Ganzen wurzelt, stutzt die Menschheit, staunt und hält, gleichsam sich besinnend, auf ihrem Gange einen Moment an. Das Weltgeschichtliche wird für die Menschheit zur Epoche. Wenn wir hier den Begriff des „Epoche-Machenden“ einführen, so darf uns dieser Begriff nicht verleiten, in dem weltgeschichtlich Einflußreichen ausschließlich ein den Fortschritt der Menschheit förderndes Moment zu sehen. Sprachlich kann uns dieser Begriff vielmehr mahnen, daß, was uns auch unser sondernder und vergleichender Blick auf die weltgeschichtlichen Erscheinungen lehrt, das weltgeschichtlich Einflußreiche auch dem Stillstande und Rückschritte der Menschheit zu dienen vermag. Diese Mahnung soll uns, die wir den Werth des Weltgeschichtlichen gebührend gewürdigt haben, warnen, denselben zu überschätzen. Dies führt uns nach solcher näheren Bestimmung des Momentes des Einflußreichen, das den Begriff des „Weltgeschichtlichen“ keineswegs erschöpft, zu einer weiteren Charakteristik desselben. Bei dieser Charakteristik wird zugleich die specifische Differenz des Weltgeschichtlichen dem allgemeineren Begriffe der Geschichte gegenüber sich klar herausstellen.

Haben wir mit Schopenhauer die Geschichte vom empirischen Standpuncte aus als das vernünftige Selbstbewußtsein des menschlichen Geschlechtes, vom metaphysischen Standpuncte aus als einen für den das Leben erzeugenden Wahn des Daseins nothwendigen Gegenwahn angesehen, so können wir das Weltgeschichtliche als die Höhenpuncte jenes Selbstbewußtseins resp. dieses Gegenwahnes bezeichnen. Indem wir Solches thun, nehmen wir das Wort „Welt“ in dem guten Sinne, der der Welt als einer ästhetischen Erscheinung für den menschlichen Geist zukommt. Das Wort „Welt“ kann aber und muß sogar auch in einem schlechten Sinne genommen werden, welcher sich aus dem Urbegriffe der Welt als eines metaphysischen Willensdranges ergiebt.

Die richtige Erkenntniß der Welt belehrt uns – es sei hier nochmals das schon in der Einleitung gegenwärtiger Schrift S. 20 citirte Wort Wagner's hervorgehoben —, daß das Wesen der Welt Blindheit ist, und nicht die Erkenntniß ihre Bewegung veranlaßt, sondern ein völlig dunkler Drang, ein blinder Trieb von einzigster Macht und Gewalt, der sich gerade nur soweit Licht und Erkenntniß verschafft, als es zur Stillung des augenblicklich gefühlten drängenden Bedürfnisses noth thut.

Diesem Wesen der Welt überhaupt entspricht das Wesen der Menschheit unseres Erdplaneten. Wie die Entstehung alles lebendigen Daseins an den blinden Trieb geknüpft bleibt, so haben in der Menschheitsgeschichte trotz mancher Fortschritte noch immer die blinden Kräfte und Leidenschaften Spielraum (schon die einzige Thatsache der Kriege, durch welche sich die Menschheit selbst ihre testimonia paupertatis ausstellt, beweist das zur Genüge), und vernünftige Erkenntniß haben die meisten Menschen kaum in so weit, als sie zur Befriedigung ihrer sinnlichen Triebe und einiger gewöhnlichen Interessen nöthig ist.

Bei dieser, wie Wagner mit Recht sagt, „gar nicht gering genug zu schätzenden Schwäche der durchschnittlichen menschlichen Intelligenz“ wird es klar, daß das Weltgeschichtliche, welchem wir einen Einfluß auf die Entwickelung der ganzen Menschheit oder doch eines beträchtlichen Theiles derselben zuschreiben, nicht gerade der höchsten Vernunft des Genius entsprechend, sondern in der Regel nur der sehr kläglichen Durchschnittsvernunft der Massen angepaßt ist.

Ja, das Weltgeschichtliche kann sogar einen höchst unvernünftigen bloß auf Leidenschaften beruhenden Einfluß ausüben. Das ist der aus dem Urbegriffe der Welt resultirende schlechte Sinn der Welt, und damit auch des Weltgeschichtlichen. Nur so ist es zu erklären, daß zuweilen die bedeutendsten Männer, die an dem Ideale ihrer Vernunft unbeirrt festhielten, und der Masse sich nicht anbequemten, ohne Einfluß auf die dauernde Gestaltung der Dinge geblieben und daher auch zu keiner weltgeschichtlichen Bedeutung gelangt sind, während verhältnißmäßig minder bedeutende Männer durch Accomodation an das jeweilige Geistesbedürfniß der Massen, oder doch durch ein auf das Bestehende herabgehendes reformatorisches Wirken zu weltgeschichtlichen Persönlichkeiten wurden. Zur Illustration wähle

ich ein Beispiel aus der europäischen christlichen Religionsgeschichte des 16. Jahrhunderts.

Der Spanier Michael Servet wurde wegen ketzerischer Ansichten über die Trinitätslehre im Jahre 1553 in Genf von der weltlichen Obrigkeit auf Calvins Antrag verbrannt. Servet, der in rein geistiger Hinsicht weit bedeutender wenn auch nicht so lebensklug wie Calvin war, hat trotz seines heldenhaften Märtyrer-Todes einen geschichtlich relevanten Einfluß nicht ausgeübt, während der verhältnißmäßig bornirtere und in methaphysisch-ethischer Beziehung jedenfalls erbärmliche Calvin zu einer weltgeschichtlichen Größe geworden ist.

Das ist die widerwärtige, den Werth des Weltgeschichtlichen in Frage stellende, Seite, daß es in Gefahr kommt, dem Niedrigen und Niederträchtigen der Massen zu dienen. Zum Glück ist ein Ausweg vorhanden, auf dem man von diesem schlechten Sinne des „Weltgeschichtlichen" zum guten Sinne zurückkehren kann: der dem großen Ganzen gewidmete Dienst eines weltgeschichtlichen Volkes, einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit, eines weltgeschichtlichen Ereignisses braucht sich nicht zu dem geistigen Verständnisse der Menge herabzulassen, und kann doch einflußreich sein. (Ein Beispiel ist die Erfindung des elektro-magnetischen Telegraphen, der der Masse dient, ohne in seinem Wesen von ihr verstanden zu werden.)

Nachdem wir den guten und schlechten Sinn des die specifische Differenz enthaltenden Wortes „Welt" in unserem Begriffe des Weltgeschichtlichen abgewogen haben, soll noch, bevor wir das Resultat aus unserer Betrachtung ziehen, zur Erläuterung des Vorstehenden ein Wort des genialen Nietzsche aus dem zweiten Stücke seiner „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (Leipzig. 1874. S. 94 ff.) mitgetheilt werden: „Die Massen scheinen mir nur in dreierlei Hinsicht einen Blick zu verdienen: einmal als verschwimmende Copien der großen Männer, auf schlechtem Papier und mit abgenutzten Platten hergestellt, sodann als Widerstand gegen die Großen und endlich als Werkzeuge der Großen; im Uebrigen hole sie der Teufel und die Statistik! Wie, die Statistik bewiese, daß es Gesetze in der Geschichte gäbe? Gesetze? Ja, sie beweist, wie gemein und ekelhaft uniform die Masse ist: soll man die Wirkung der Schwerkräfte Dummheit, Nachäfferei, Liebe und Hunger Gesetze nennen? Nun, wir wollen es zugeben, aber damit steht dann auch der Satz fest: so weit es Gesetze

in der Geschichte giebt, sind die Gesetze nichts werth und ist die Geschichte nichts werth."

„Gerade diejenige Art der Historie ist aber jetzt allgemein in Schätzung, welche die großen Massentriebe als das Wichtige und Hauptsächliche in der Geschichte nimmt und alle großen Männer nur als den deutlichsten Ausdruck, gleichsam als die sichtbar werdenden Bläschen auf der Wasserfluth betrachtet. Da soll die Masse aus sich heraus das Große . . . . gebären, am Ende wird dann natürlich der Hymnus auf die gebärende Masse angestimmt. „Groß" wird dann alles das genannt, was eine längere Zeit eine solche Masse bewegt hat, und wie man sagt, „eine historische Macht" gewesen ist. Heißt das aber nicht recht absichtlich Quantität und Qualität verwechseln? Wenn die plumpe Masse irgend einen Gedanken, zum Beispiel einen Religionsgedanken recht adäquat gefunden hat, ihn zäh vertheidigt und durch Jahrhunderte fortschleppt: so soll dann und gerade dann erst der Finder und Gründer jenes Gedankens groß sein. Warum doch! Das Edelste und Höchste wirkt gar nicht auf die Massen; der historische Erfolg des Christenthums, seine historische Macht, Zähigkeit und Zeitdauer, alles das beweist glücklicherweise nichts in Betreff der Größe seines Gründers, da es im Grunde gegen ihn beweisen würde: aber zwischen ihm und jenem historischen Erfolge liegt eine sehr irdische und dunkle Schicht von Leidenschaft, Irrthum, Gier nach Macht und Ehre, von fortwirkenden Kräften des imperium romanum, eine Schicht, aus der das Christenthum jenen Erdgeschmack und Erdenrest bekommen hat, der ihm die Fortdauer in dieser Welt ermöglichte und gleichsam seine Haltbarkeit gab. Die Größe soll nicht vom Erfolge abhangen, und Demosthenes hat Größe, ob er gleich keinen Erfolg hatte. Die reinsten und wahrhaftigsten Anhänger des Christenthums haben seinen weltlichen Erfolg, seine sogenannte „historische Macht" immer eher in Frage gestellt und gehemmt als gefördert; denn sie pflegten sich außerhalb „der Welt" zu stellen und kümmerten sich nicht um den „Proceß der christlichen Idee"; weßhalb sie meistens der Historie auch ganz unbekannt und ungenannt geblieben sind. Christlich ausgedrückt: so ist der Teufel der Regent der Welt und der Meister der Erfolge und des Fortschrittes; er ist in allen historischen Mächten die eigentliche Macht, und dabei wird es im Wesentlichen bleiben — ob es gleich einer

Zeit recht peinlich in den Ohren klingen mag, welche an die Vergötterung des Erfolges und der historischen Macht gewöhnt ist. Sie hat sich nämlich gerade darin geübt, die Dinge neu zu benennen und selbst den Teufel umzutaufen. Es ist gewiß die Stunde einer großen Gefahr: die Menschen scheinen nahe daran zu entdecken, daß der Egoismus der Einzelnen, der Gruppen oder der Massen zu allen Zeiten der Hebel der geschichtlichen Bewegungen war; zugleich aber ist man durch diese Entdeckung keineswegs beunruhigt, sondern man decretirt: der Egoismus soll unser Gott sein."

Obwohl wir das „Weltgeschichtliche" weniger ungünstig und mehr von zwei Seiten ansehen, so ist doch im Großen und Ganzen dem hier mitgetheilten Worte Nietzsche's beizustimmen. Wir ziehen nunmehr das Resultat unserer Betrachtung, und bezeichnen unter Zusammenfassung des Wesentlichen das Weltgeschichtliche als die im Horizonte der Massen noch sichtbaren Höhepuncte des Selbstbewußtseins der Menschheit, resp. als die von den Massen noch wahrnehmbaren Gipfel des für den das Leben erzeugenden Wahn des Daseins nothwendigen Gegenwahnes. Wer diesen unseren Begriff des „Weltgeschichtlichen" in seiner Tiefe erschaut, und demnach auch das Verhältniß zwischen dem Genius und den Massen richtig auffaßt, der hat daran einen sicheren Maaßstab, mit dem er den wahren Werth aller weltgeschichtlichen Erscheinungen zu ermessen vermag. Wer das eingesehen hat, was sich mit Consequenz aus dem oben dargelegten Urbegriffe der Welt ergiebt, der weiß, daß die Massen in geistiger Beziehung stets durch eine unausfüllbare Kluft vom Genius geschieden sind; der weiß aber auch, daß diese geistige Beziehung nur in der Welt der Erscheinungen, in der Welt der Vorstellung in Betracht kommt, während in der Welt des Dinges an sich, in der Welt des Willens, in welcher die räumliche-zeitliche Verschiedenheit aufhört, das *Ἑν καὶ παν* gilt, und in dieser Hinsicht daher auch für den Genius kein Grund für eine Ueberhebung über Andere besteht. Wird dem zu Folge der wahrhaft sittliche Mensch, zumal der Genius, in letzterer Rücksicht, wie bereits in gegenwärtiger Schrift S. 32 ff. erörtert worden, seiner Natur und Lebensansicht nach am wenigsten zwischen dem eigenen und dem fremden Ich unterscheiden, und vielmehr seinem Mitmenschen mit thatkräftigem Mitgefühle sich zur Seite stellen, so

wird der Genius in geistiger Beziehung dagegen von seinen Mitmenschen geschieden sein, und mit Recht stets über die dem Denken derselben anhaftende Gewöhnlichkeit sich emporheben, was sich sowohl negativ als eine Empörung über die Wirklichkeit, wie positiv als ein erhabenes Schaffen in der Ideal-Welt bekunden wird. Auf die richtige Erfassung dieses Verhältnisses, nach welcher die Vernunft des Genius mit der durchschnittlichen Vernunft der Massen fast Nichts gemeinsam hat, weise ich hier nur hin als auf den Punct, auf den bei Beurtheilung der weltgeschichtlichen Erscheinungen das Meiste ankommt, und behalte mir für eine spätere Zeit vor, unter Zugrundelegung des oben entwickelten Begriffes des „Weltgeschichtlichen" aus diesem Gesichtspuncte, unter welchem namentlich auch die die neuere Zeit beherrschenden, Staat, Kirche und Gesellschaft in zahlreiche Parteien spaltenden Fragen, vielfach in einem ganz neuen Lichte erscheinen werden, eine objective Kritik der wichtigsten weltgeschichtlichen Phänomene zu versuchen.

Ich schließe diese Betrachtung mit einem kurzen Hinweise auf die weltgeschichtliche und überweltliche Stellung Richard Wagner's. Dieser Hinweis, dessen ausführliche Begründung zu dem gehört, was ich mir vorbehalte, kann hier kaum andeutungsweise, geschweige irgendwie genügend geschehen.

Richard Wagner ist eine weltgeschichtliche Persönlichkeit, aber wohlgemerkt! eine weltgeschichtliche Persönlichkeit nur in dem von uns oben erörterten guten Sinne des Wortes. Wagner's bedeutende Eigenart bannt allgewaltig allen wahrhaft werthvollen Wahn des Weltwesens in ihre Sphäre, drückt den Stempel des Genius darauf, und schenkt ihn schön gestaltet hochherzig der Mit- und Nachwelt.

Die Welt bietet sich Wagner dar, er bringt sie aus sich selbst neu hervor; das Gegebene wird ihm ein Erzeugtes, das Datum wird Product, das Erkennen wird Wollen, das Wissen wird Ueberzeugung, sein Geist ist Charakter, sein Wesen Energie. Solch' ein Mann bequemt sich niemals den Massen, niemals dient er der Menge; wenn er will, fesselt er die Menge, beherrscht er die Massen. Wagner steht in seiner Zeit, mehr noch steht er über ihr. Die Phrase: „ein Kind der Zeit mit den Vorzügen und Schwächen der Zeit" verbittet sich der Genius. Der Genius steht so in seiner Zeit, daß er nur mit ihrem Werthvollen dauernd sich berührt. Jede Zeit,

wie erbärmlich sie auch sein mag, hat ihr specifisch Werthvolles, so auch unsere Zeit. Man hat das 19. Jahrhundert das der Eisenbahnen und Telegraphen genannt. Mit Recht; denn gerade in dieser neuen zu keiner früheren Zeit vorhandenen sich über den ganzen civilisirten Erdplaneten immer mehr ausbreitenden Erscheinung sprechen sich äußerlich die unserer Zeit Inhalt und Form gebenden Principien am bedeutendsten und eigenartigsten aus. Der philosophische Werth dieser Erscheinung, auf welchen es hier allein ankommt, beruht auf der rascheren (als bisherigen) Ueberwindung des Raumes und der Zeit, als auf einer Annäherung an die von den sinnlichen Schranken des Raumes und der Zeit sich befreienden Wahrheit. In den den Erdkreis umspannenden Dampffahrten und Telegraphen drückt sich die Zusammengehörigkeit aller Völker zu der einen Menschheitsfamilie aus. Sehen wir speciell auf Europa, so ragen hier aus früheren Zeiten noch in unsere Zeit zwei gewaltige Mächte: die sogen. antike Welt (Hellas und Rom) und das Christenthum. Bei allen Verschiedenheiten, die man u. A. auch gerade darin hat finden wollen, daß der antiken Welt fremde Völker als Barbaren, dem Christenthume hingegen als gleichberechtigte Mitmenschen gelten, sind diese beiden Mächte an sich geeignet, den Gedanken an das ewig gleiche Wesen, das sich in allen Menschen (in Wahrheit: in allen Erscheinungen) manifestirt, zu fördern. Trotz mancher gewaltiger Rucke des Weltgeistes, z. B.: in den Völkerwanderungen, in den großen gesellschaftlichen, staatlichen und kirchlichen Reformationen u. s. w., hat sich diese Förderung nur äußerst langsam geltend gemacht, so langsam, daß man am Ende des vorigen Jahrhunderts die Geduld mit dem schleppenden Gange der Geschichte verlor, und in kühnen Revolutionen, unter denen die französische den Ehrenplatz verdient, die in allen Edlen lebenden Ideale mit Gewalt in der Wirklichkeit durchzuführen versuchte. Dieser Versuch scheiterte. Die Menschheit war damals für die Vernunft nicht reif, und ist es auch heute noch nicht. Schon der äußerliche Umstand, daß man die Vernunft als Göttin in einem Weibe darstellte, kennzeichnet diese gänzliche Unreife. Der Gedanke Napoleon's I. hatte Verwandtes mit der Revolution. Indem er danach strebte, aus Europa einen einzigen Staat zu machen, kam er den kosmopolitischen und humanitären Bestrebungen entgegen. Da auch dieser Gedanke sich nicht realisiren ließ, hatten reactionäre

Bewegungen, sich stützend auf den größeren der Vernunft noch nicht fähigen Theil der Menschheit, den weitesten Spielraum. Hauptsächlich wurde die rückgängige Bewegung in dem zersplitterten Deutschland gepflegt. Hegel und die sogen. historischen Schulen lehrten die Vernunft alles Bestehenden. Dem Stillstand wurde das Wort geredet. Dennoch war seit jenen denkwürdigen Pariser Tagen am Ende des vorigen Jahrhunderts, welche erlebt zu haben ein Kant sich glücklich pries, das Rad der Geschichte etwas in's Rollen gekommen, und das Revolutions-Feuer keineswegs ausgebrannt; daß es noch glimmte, zeigte sich u A. im Jahre 1848. Fast auf allen Gebieten forderte die Zeit eine Vermittelung des radical-revolutionären Dranges nach Neuem mit dem conservativ-retrograden Beruhigen beim Alten. Eine solche Vermittelung konnte nur durch große reformatorische Thaten erreicht werden Drei gewaltige Männer sind es, welche, jeder in seiner Weise mittelbar oder unmittelbar, und dabei hoch über ihrer Zeit stehend, diese Thaten gethan haben. Diese drei gewaltigen Männer heißen Schopenhauer, Wagner, Bismarck. In diesen Namen ist Klang! Schopenhauer legte in seiner „Welt als Wille und Vorstellung" die Axt an die alte Weltanschauung, Wagner wagte das Kunstwerk der Zukunft, Bismarck schuf das markige deutsche Kaiserreich. In diesen herrlichen Erscheinungen wird fürwahr auch die Vernunft eines Ideal-Menschen eine befriedigende Zufluchtsstätte, deren sie der trostlosen Gewöhnlichkeit der Zeit und der Erbärmlichkeit der Massen gegenüber bedarf, zu finden vermögen. Gilt dies zunächst nur für uns, die wir das Glück haben, ächte Deutsche zu sein, so sind dagegen die dem Weltverkehre und dem Welthandel dienenden Eisenbahnen und Telegraphen, welche in einem gewissen Sinne als eine Reaction gegen das einseitig festgehaltene Nationalitäts-Princip anzusehen sind, für alle Erdenbürger eine das aus der antiken Welt und dem Christenthume in die unsrige Zeit hineinragende Ideal der Völkerfamilie und Humanität fördernde Erscheinung. Das allgemeine in dieser Erscheinung sich kundgebende Princip ist: Zusammenhangs-Herstellung, oder doch strafferes Anziehen, Festigung der Zusammenhänge.

Dieses Einheits-Princip durchdringt, mindestens in rein formeller Beziehung, das Leben unserer Zeit. Als Streben nach einheitlicher Centralisation zeigt es sich in den mächtigsten Staaten

(z B. in dem deutschen Reiche, in Rußland), in den Religionen (z. B. in dem infallibeln Pabstthume der katholischen, in den Unions-Bestrebungen der protestantischen Kirche), in der Gesellschaft (z. B. in den Vereinsbildungen), namentlich auch in den internationalen Beziehungen der Völker (z. B. Congresse, Weltausstellungen u. s. w), in den Wissenschaften. In den letzteren wirkt dieses Princip als ein organisches. Wenn auch schon dem Aristoteles der Begriff des „Organischen" bekannt war, so ist er doch erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts für die Wissenschaften verwerthet. (Was z. B. die Wissenschaft in Deutschland angeht, so führte ihn G. Forster in der Naturwissenschaft durch, W. v Humboldt in der Sprach-, Savigny in der Rechts-, Niebuhr in der Geschichtskunde, Roscher in der Nationalökonomie, Krause in der Philosophie.)

Mögen immerhin Dilettanten in der „Neuzeit" einer mehr mechanischen Auffassung huldigen, so giebt doch dieses Princip des Organischen im Vereine mit dem Principe der Vergleichung, welches ebenfalls in dem Streben nach allseitigem Zusammenhang wurzelt, der modernen Wissenschaft ihre eigenthümliche Signatur.

Dieses für das Leben unserer Zeit charakteristische Einheits-Princip ist, wie die gegenwärtige Schrift an der Dichtung der ersten Scene des „Rheingold" dargethan hat, auch das herrschende in der Wagner'schen Kunst, welcher das ὅλον πρότερον τῶν μερῶν Richtschnur ist. Kein Künstler hat die inhaltliche und formale Einheit, sowie die harmonische Einheit von Inhalt und Form so streng und straff durchgeführt wie Wagner, keiner ist wie er so bedacht überall im Ganzen zu sein und bis in die kleinsten Theile hinein Zusammenhang mit dem Ganzen herzustellen. Ich möchte jenes Einheits-Princip, obgleich es im Leben nicht selten zu widerwärtigen uniformen Uebertreibungen und auch sogar zu Reactionen führt, das eigentlich ästhetisch Geniale unserer Zeit nennen, mit welchem sich daher jeder wahrhafte Genius sympathisch berührt; denn der Genius ist selber Einheit, ist selber Centrum. Das Einheits-Princip hat etwas ungemein Festigendes, es hat Metall und stählt.

Die Eisenbahnen und Telegraphen, an welche wir als an die specifisch bedeutsamste Eigenart unseres Jahrhunderts wieder anknüpfen, befördern aber nicht bloß das Augenmerk auf das Ganze, die einheitliche Uebersicht, sondern auch ein zweites Princip, welches

ein Signum neuerer Zeiten ist, nämlich das Princip des Individualismus, des Selbstlebens, indem sie die Individualitäten durch die Möglichkeit mannigfaltiger, rascher und weitgehender Ortsveränderungen, von den localen Vorurtheilen befreien, und sie selbst erfahren, selbst aus eigener Anschauung kennen lernen lassen, was sie früher nur nach Erzählungen Anderer glauben konnten.

Dieses Princip des Individualismus, des Selbstlebens giebt sich seit der Reformation namentlich auf religiösem Gebiete als das Verlangen nach freier Selbstbestimmung kund (ob es für die Massen berechtigt, ist eine hier nicht zu untersuchende Frage), aber auch überhaupt in unserem gesammten Bildungsstreben und socialen Leben (Schlagwörter wie Selbstverwaltung, Arbeitstheilung u. a. bezeugen dies). Das Individual-Princip bewirkt eine wenn auch oft einseitige Vertiefung der Einzelnen, eine Bereicherung der Individualitäten. Differenzirung und virtuose Ausbildung einzelner Kräfte sind die Folge. (Nur so ist z. B der bewundernswerthe Aufschwung der Industrie, der Gewerbe und Kunstfertigkeiten in unserem Jahrhundert zu erklären, denn bei aller mechanischen Erleichterung durch das moderne Maschinen-Wesen bleibt genug der Selbstthätigkeit überlassen.) Alles dies gilt nicht bloß von der äußeren Arbeit, sondern auch von der inneren Arbeit des Menschen an sich selbst. Das Innenleben des Menschen kann sich bei entsprechender Entwickelung heute in Gefühlen, Stimmungen und Gedanken ergehen, die in früherer Zeit gar nicht möglich waren. Der moderne Mensch hat eine Fülle neuer seelischer Nüancen, neuer geistiger Finessen. Auch dieses zweite Princip des Individualismus spiegelt die Wagner'sche Kunst wieder. Abgesehen von den höheren allgemein-menschlichen Conflicten zwischen Ideal und Wirklichkeit, Geist und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung, Gemeinsinn und Egoismus u. s. w., sind es die detaillirteren Conflicte feiner entwickelter Naturen innerhalb jedes einzelnen Theiles der genannten Gegensätze (z. B. zwischen Träumerei und Thatkraft, zwischen Theorie und Praxis, oder tiefer: zwischen dem Schauen der Wahrheit und dem nur im Wahne gedeihenden Handeln, zwischen Verstand und Vernunft, zwischen Selbstaufopferung, Selbstbehauptung und Selbstbespiegelung, zwischen zersetzender Skepsis und festem Glauben, zwischen dem strengen Denken und der ungebundenen Phantasie, zwischen Ironie und Ernst, zwischen Geist und Gefühl, zwischen

allgemeiner und individueller Sinnlichkeit (Wollust und Liebe), zwischen den verschiedenen Illusionen und Wahnvorstellungen, zwischen Staat und Individualität, Kirche und Religion, Naturnothwendigkeit und freier Selbstbestimmung u. s. w. u. s. w.), welche wir modernen Menschen in uns durchzukämpfen haben, und welche durch Wagner einen ungeahnt künstlerischen Ausdruck erhalten, der sich nicht bloß im geistigen Gehalte der Dichtungen, sondern vorzüglich auch in der unendlich fein abgestuften Skala der Gefühle und Stimmungen, in den unendlich reichen Empfindungen von unnennbarer metaphysischer und ethischer Tiefe, wie sie Wagner's Musik offenbart, ausprägt. (Das Individual-Princip zeigt sich in Wagner's Musik in den feineren Differenzirungen, z. B. in der Melodie als Chromatik, in der Harmonie als selbstständige Führung der einzelnen Stimmen, in dem Rhythmus als sprechende Beweglichkeit (Synkopen), in der Dynamik als eine fast stetige Modificationen des Tempo's und Ausdrucks fordernde Eigenart, in der Instrumentation als Selbstleben der einzelnen Instrumente in bisher ungeahnter Bedeutung u. s. w.) Auf der eigenthümlichen Vereinigung des Einheits-Principes, das in unserer Zeit überwiegend als ein formales wirkt, aber auch als ein inhaltliches das Ideal der Humanität fördert, und des unserer Zeit mehr Gehalt als Form gebenden Individual-Principes, als auf einer Vereinigung, in der auch das vorwiegend nationale Leben, die Gegensätze, das rasche Treiben und Drängen, die Steigerungen, das Complicirte, die wenn es gilt nöthigen Massenwirkungen [1]), das Muthige und Martialische, und was man außerdem noch als bona signa der modernen Zeiten anführen will, Platz finden, beruht der im Großen und Ganzen an die Eisenbahnen und Telegraphen sich anknüpfende weltgeschichtlich werthvolle Charakter unserer Zeit, mit dem Wagner sich berührt. Hängt Wagner's weltgeschichtliche Stellung einerseits mit solcher Berührung des Werthvollen der Zeit zusammen, so resultirt sie noch mehr aus der Fernhaltung der Mängel der Zeit, aus der Ueberlegenheit über die Zeit. Wagner steht über unserer Zeit,

---

[1]) Es versteht sich von selbst, daß ein Genius wie Wagner bei fortschreitender Entwickelung vom Aeußeren zum Inneren, von der Schaale zum Kerne des Lebens von den Massenwirkungen sich losmachte, aber berührt hat er sich mit ihnen, so gut wie die Kriegskunst eines Moltke, die Agitation eines Lassalle u. s. w

und ist ihr weit überlegen. Das zeigt die Form, das zeigt der Gehalt.

Wagner's Schaffen folgt dem ächt künstlerischen Zuge nach Synthese, die Bildung der Zeit folgt leider dem unkünstlerischen Zuge der Analyse; Wagner ist als besonnener Genius vernünftig, planvoll, beharrlich, unsere leichtlebige Zeit ist leider unvernünftig, zerstreut, flüchtig; Wagner ist rigoristisch, straff und streng, unsere Zeit sieht es für vornehm an, frivol, légère und nachlässig zu sein; Wagner ist bei aller Fülle und Complicirtheit herrlich einfach, unsere Zeit ist bei aller Dürftigkeit und Uniform eckelhaft bunt, u. s. w. Wagner's Schaffen wendet sich philosophisch bedeutungsvoll von der Geschichte ab zum rein menschlichen Gehalte des Mythos, die unphilosophische Zeit huldigt der Geschichte; Wagner ist erhaben und großartig, die Zeit liebt mehr das Anmuthige und Zierliche; Wagner ist tragisch, die Zeit ist komisch; Wagner ist hocherhebend, die niederträchtige Zeit nivellirt; Wagner ist ernst, die Zeit ist witzelnd; Wagner ist tief, die Zeit oberflächlich; Wagner hat Originalität, die Zeit ist ein Affe; Wagner ist wahnvoll, die Zeit nüchtern; Wagner ist wahr, die Zeit lügnerisch; Wagner ist überirdisch, die Zeit im Irdischen versunken.

Dies mag hier, wo ich mir leider die größte Beschränkung auferlegen muß, zur Andeutung der Stellung Wagner's über seiner Zeit dienen.

Die erörterte Stellung in und über seiner Zeit macht Wagner zu einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit im guten Sinne des Wortes.

Die Beziehungen einer solchen Erscheinung, welche hier wegen Raummangels nur abstract, nicht durch Hinweisung auf Concretes angedeutet werden konnten, gehen, wie sich von selbst versteht, nicht nur auf eine einzelne Zeit, sondern auf alle Zeiten. (Wollte man hierauf eingehen, so wäre, um nur eine von diesen vielen Beziehungen als Beispiel herauszuheben, das Verhältniß Wagner's zum griechischen, spanischen, englischen, französischen, deutschen Theater u. s. w. zu entwickeln.) — Wagner's weltgeschichtliche Stellung findet sich in seinen eigenen Worten, in der Einleitung zum dritten und vierten Bande der Ges. Sch. ausgesprochen. An einem dort (Bd. III. S. 1 ff.) nachzulesenden Anruf des Geschichtschreibers Thomas Carlyle (aus dessen Geschichte Friedrich's des Großen) anknüpfend sagt er: „Ich glaubte an die Revolution, wie an ihre Nothwendigkeit

und Unaufhaltsamkeit, mit durchaus nicht mehr Uebertreibung als Carlyle: nur fühlte ich mich zugleich auch berufen, ihr die Wege der Rettung anzuzeigen. Lag es mir fern das Neue zu bezeichnen, was auf den Trümmern einer lügenhaften Welt als eine neue politische Ordnung erwachsen sollte [1]), so fühlte ich mich dagegen begeistert, das Kunstwerk zu zeichnen, welches auf den Trümmern einer lügenhaften Kunst erstehen sollte. Dieses Kunstwerk dem Leben selbst als prophetischen Spiegel seiner Zukunft vorzuhalten, dünkte mich ein allerwichtigster Beitrag zu dem Werke der Abdämmung des Meeres der Revolution in das Bette des ruhig fließenden Stromes der Menschheit." In diesen Worten weist Wagner auf seine reformatorische Weltthat hin, welche wir oben als die von unserer Zeit geforderte Vermittelung des radical-revolutionären Dranges nach Neuem mit dem conservativ-retrograden Beruhigen beim Alten charakterisirt haben.

In unserer Hinweisung auf die weltgeschichtliche Stellung des Genius ist dessen Bedeutung nur in ihrem kleinsten Theile berührt. Es giebt noch etwas Höheres als die Weltgeschichte, die in Raum und Zeit, in Leidenschaft und Lüge vor sich geht, das ist die über Raum und Zeit erhabene Vernunft und Wahrheit, die das Eigenthum des Genius ist. Der Genius ist mehr als weltgeschichtlich, er ist überweltlich. Der Genius, aus unendlich metaphysischer Tiefe in die Welt der Erscheinungen gesandt, sehnt sich nach dieser Tiefe, seiner traulichen und treuen Heimath zurück. Sein Schaffen bewegt sich vom Aeußeren zum Inneren, aus der Zeit hinaus in die

---

[1]) Auch Carlyle vermag diese nur zu bezeichnen als „den Tod der Anarchie: oder eine Welt, die noch einmal ganz auf Thatsachen, besseren oder schlechteren, aufgebaut wird und in welcher der lügende, phrasenhafte Lehrer des falschen Scheines eine erloschene Species geworden ist, von der man wohl weiß, daß sie hinabgegangen ist in Nichts!"

(Anmerkung Richard Wagner's.)

Vgl. dazu die Aeußerung Wagner's (Ges. Sch. Bd. III. S. 8): „... mir ist es aufgegangen daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnisse zu der in ihrer „„Selbstverbrennung"" begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugetheilt sei.", sowie Wagner's Widmung der zweiten Auflage von „Oper und Drama" an den politischen Denker Constantin Frantz. (Bd. VIII. S. 245 ff.)

Ewigkeit, aus dem Scheine zum Wesen. (Vgl. S. 25 ff. unsere Betrachtung über den organischen Zusammenhang der Grundideen in Wagner's Dramen.) Diese Bewegung ist keine Weltflucht, sondern eine Weltüberwindung. Wagner würdigt die Herrlichkeit der Welt, aber er durchschaut auch ihre Eitelkeit; er kennt das Gold in dem Strome der Menschheit, aber es verführt ihn nicht. Im weltentrückten Hinblicke auf das unaussprechliche Traumbild der Kunst im wundervollen Wahnspiele des Lebens ist „die Nichtigkeit der Welt", — das bereits früher citirte Wort Wagner's (Ges Sch. Bd. VIII. S. 37) sei wiederholt, denn gerade es charakterisirt im Gegensatze zu den oben herausgehobenen die weltgeschichtliche Stellung bezeichnenden Worten Wagner's die überweltliche Stellung des Genius —, „offen, harmlos, wie unter Lächeln zugestanden." Hier ist die Welt zerbrochen. Auch der Schöpfer jenes Traumbildes kann von sich sagen: „mein Reich ist nicht von dieser Welt", und ich — spricht Wagner (Ges. Sch. Bd. VIII. S. 11) — „vielleicht mehr als irgend ein jetzt lebender muß dies von mir sagen, eben des Ernstes willen, mit dem ich meine Kunst erfasse." Den Wahn dieser Welt durch die Kunst bezwingend hat Wagner sich Wahnfried zur Wal erkoren, und ist nach Kampf und Sieg zum Frieden eingegangen. Gewiß ist ja auch die äußere Welt in ihrer die ewige Daseinswunde verhüllenden Erscheinung herrlich und groß! und gar manches Tüchtige erfreut den über den Erdplaneten hinschweifenden Blick. Wenn wir nun erst den Blick aufwärts richten zum bestirnten Himmel über uns, zu dem wogenden Meer der Licht- und Wärmewellen, die von Ewigkeit her und aus unendlichen Fernen von Stern zu Stern, von Sonnen zu Planeten strömen, o dann wird unsere Freude noch reiner, die Schwingen werden freier.

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebene Reise
Vollendet sie mit Donnergang.

Die Herrlichkeit dieser hohen Werke, die Fülle der äußern Welt soll uns aber nicht zerstreuen, sie darf uns nicht vergessen machen, daß es eine innere Welt giebt, die weil sie wahrer mehr werth ist, als die äußere. Das Innere ist uns unmittelbar gegeben, die

Außenwelt vermitteln uns erst trügerische Sinne. Nur das Innere ist uns gewiß, alles Uebrige ist unsicher. In diesem Gewissen sind wir unmittelbar mit dem ewigen Weltwesen verbunden. Dieses Gewissen, das die Volkssprache als die Stimme Gottes in uns bezeichnet, ist das, was Kant das moralische Gesetz in uns genannt hat. Wie wir S. 30 ff. gesehen haben, ist dieses ethische Gesetz durch die Metaphysik Schopenhauer's auch für die Wissenschaft objectiv begründet worden. Das Gewissen, das moralische Gesetz, das Sittliche in uns muß das Centrum sein, aus welchem die innere Geisteswelt ihre Weihe empfängt, auf welches sie sich zurückbezieht. Dieses goldene Ideal kann uns nicht genommen werden. Es verleiht die Kraft, die täuschende Tageswelt des Egoismus zu überwinden, und allen Wesen im thatkräftigen Mitgefühle zur Seite zu stehen, es verleiht der Seele die Liebe, den Himmelsschwung zum Genius. Der Genius ist überweltlich! Der Ideengehalt, die formelle Anlage, die Handlung, die Charaktere, die Sprache und Alles, was der Begeisterung entströmt, ist überirdisch vollendet. Frei, wie durch Glas die Sonnenstrahlen gehen, dringen die Gedanken durch den Kern der Welt, krystallhell ist die Form. Das Weltgeschichtliche zerberstet in sein Nichts, verrollt sind die Jahrtausende, zerrissen ist das Runenseil, es stürzen die Schranken des Raumes und der Zeit, auf thut sich die Ewigkeit. Es dämmert schon der Göttertag! Schaut hin, die Sonne weckt das Gold, es lächelt in lichtem Schein. Heiajahei! *Dieses* Gold wird nicht geraubt! Es wogt und wallt das Feuermeer!

Schimmernde Wolken
säumen in Wellen
den hellen Himmelssee:
leuchtender Sonne
lachendes Bild
strahlt durch das Wogengewölk!

Seht ihr im Brande Brünnhilde noch? Hört, sie raunt euch zu:

Lenkt eu'ren Blick
auf mein blühendes Leid:
erschaut eu're ewige Schuld!

und:

Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
off'ne Thore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligstem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlös't,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wisst ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt. —

Blick' auf, staubgeborenes Geschlecht, zur sonnigen Höh'! Dort in seliger Oede steht Platon, da steht Kant, da steht Schopenhauer! Seht, da stehen sie, die einsamen Genien der Menschheit, allgewaltig, riesengroß! alle aber überragend der Genius Richard Wagner! Heil dir Platon! Heil dir Kant! Heil dir Schopenhauer! Heil euch Genien Allen! Dreimal Heil aber dir Richard Wagner, der du vereinigst im Zauberringe der Kunst, in prächtig kühnem Farbenbogen, der Weisheit Tiefen mit der Schönheit Höhen!

Hört! es tönt dort oben in den Lichtgefilden Pauken- und Posaunenschall! Nur ein Weg führt hinan: die Liebe ist's zum Genius!
